الزجاج المملوكي المطلي بالمينا والذهب



الزجاج المملوكي المطلي بالمينا والذهب

الزجاج المملوكي المطلي بالمينا والذهب
في متحف الفن الإِسلامي في قطر

تأليف ستيفانو كاربوني

بمساهمة
جوليان هندرسون

جمعية الفن الإسلامي

تم نشر هذا الكتالوج ليتزامن ومعرض
الزجاج المملوكي المذهب والفخار الإزنيقي المزجّج
المنعقد في فندق شيراتون الدوحة
في الفترة بين ٢–١٣ مارس ٢٠٠٣

الكتالوج:

النص
ستيفانو كاربوني
باستثناء
«التحليل الفني لزجاج العهد المملوكي»
جوليان هندرسون

الترجمة إلى اللغة العربية
كورنيليا الخالد وروزيتا إنترناشونال

التصوير
ريتشارد فالينسيا

الإنتاج
بووك بروداكشن كونسالتانت، بي إل سي
كامبردج، المملكة المتحدة

التصميم
ليا ياغيندورف

تنضيد الطباعة باللغة العربية
روفِن دوكيومنتيشِن ديفيجِن، مانشيستر،
المملكة المتحدة

الطباعة
شركة بولدينغ أند مانسيل، المملكة المتحدة

فهرسة المكتبة البريطانية في بيانات النشر،
يتوفر سجل فهرس لهذا الكتاب
من المكتبة البريطانية

ISBN 0 9544445 0 7

الناشر
جمعية الفن الإسلامي

المعرض:

التصميم
رون أراد وشركاؤه

الإنتاج
فريسير راندال إل تي دي

الفهرس



مقدمة

لقد كان من دواعي شرفي وسروري أن أتولى منذ عام ١٩٩٧ مسؤولية جمع مجموعة وطنية لمتحف الفن الإسلامي في قطر يحتل فيها الزجاج المملوكي مكانة متميزة. وإنه لمن عظيم مسرتي أن أقدم هذه التحف الزجاجية الاثنتي عشرة، التي يتم بحثها في هذا الكتالوج كجزءٍ من المعرض الذي يحمل اسم الزجاج المملوكي المذّهب والفخار الإزنيقي المزجّج، والذي يقام ضمن فعاليات مهرجان الدوحة الثقافي لعام ٢٠٠٣. الآنيتان الزرقاوان (القنينة والزهرية) تعتبران تحفتين فريدتين وهما من أجود القطع الزجاجية الباقية من العهد المملوكي. أما الفوانيس العشرة فتعرض تقريباً التاريخ والمدى الكاملين لفوانيس زجاجية أنارت المساجد والمدارس الدينية ودور العبادة الأخرى خلال القرن الذي شهد أعظم إنتاجاتها.

أتقدم بالشكر والعرفان إلى العديد من الأشخاص في لندن والدوحة، الذين أدى تفانيهم وعملهم إلى إقامة المعرض وإصدار الكتالوج. أود التقدم بشكرٍ خاص إلى التالية أسماؤهم: ستيفانو كاربوني القيّم المساعد في قسم الفن الإسلامي في متحف المتروبولتان للفنون الذي قام بكتابة النصوص الواردة في الكتالوج، وسايمون راي على نصائحه التي زودنا بها خلال مراحل مختلفة من المشروع، كما أشكر عيسى بيدون مشرف التحف الزجاجية في الدوحة ومساعده حاتم الحميدة على عنايتهما الفائقة بهذه التحف، وأتقدم بالشكر إلى نيغيت يوسف وشيلا ماكدونالد من جمعية الفن الإسلامي في لندن على تقديمهما المساعدة الإدارية وكذلك ريبكا فوت مديرة جمعية الفن الإسلامي في لندن على تنظيمها ورعايتها للمعرض.

سعود بن محمد بن علي آل ثاني

الرئيس

المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث



وعاءان أزرقان مطليان بالمينا والذهب



تحفتان زجاجيتان استثنائيتان ضمن المجموعة التي يقتنيها متحف الفن الإسلامي في قطر، وهما مطليتان بمينا اللازورد الأزرق وبالذهب، إحداهما قنينة رفيعة والأخرى زهرية كبيرة (رقمان ١ و٢)، وكلتاهما أثران فريدان باقيان من نوع خاص من الزجاج تم إنتاجه في العهدين الأيوبي والمملوكي في سوريا ومصر في القرنين الثالث عشر والرابع عشر. ولا توجد أية مجموعة أخرى اليوم تحتوي وعاءين يضاهيان هذين الوعاءين المهمين المطليين بمينا اللازورد الأزرق باستثناء أربعة فوانيس مسجد وبعض القطع المكسورة ضمن مقتنيات متحف الفن الإسلامي في القاهرة، التي تشكل أكبر عدد باق من هذا النوع[١].

وعند مقارنتها مع الأغلبية الساحقة من التحف المطلية بالمينا والذهب والمصنوعة من الزجاج الشفاف المائل إلى اللون البني أو الأخضر أو الرمادي نستنتج بوضوح أن اختيار الزجاج غامق اللون، أزرقاً كان أم أرجوانياً، كان خروجاً عن المألوف واقتصر أساساً على أوعية صغيرة نجدها اليوم في مجموعات مختلفة. فالزجاج الأزرق يبسط سطحاً لامعاً يشكل تضاداً لونياً مع المينا، خاصة مع الذهب، مما يسرّ الناظر، في حين يتحول اللون الأرجواني، الذي يتم الحصول عليه بإضافة كميات كبيرة من أوكسيد المنغنيز، تقريباً إلى اللون الأسود ويغدو معتماً تماماً. المؤثرات النهائية متشابهة بينهما، ولهذا السبب تتم عادة دراسة هذين اللونين معاً. في دراسة مسحية حديثة، أدرج مارتن نوبي في قائمة عشرة أوعية صغيرة كاملة تنتمي إلى هذه الفئة، وهي تقع في أشكال عدّة، منها الأباريق والطاسات والأقداح والقناني، والقاسم المشترك بينها جميعاً هو اتباعها أسلوب زخرفة يبتعد عن التعقيد والتنميق[٢]. ويثبت عدد كبير من الشظايا المتفرقة بين مجموعات كثيرة أن الزجاج الأزرق والأرجواني لم يكونا نادرين إلى الدرجة التي أعتقد أنهما كذلك، كما توحي بعض الشظايا احتمال أن تكون هذه الفئة من الزجاج قد استوحيت من تقليد تمتد عراقته قروناً من الزمان، والمتمثل بتمرير تعريقات من الزجاج الأبيض أو الأزرق الفاتح وجعلها تتخلل أرضية من الزجاج غامق اللون لإضفاء لمسات زخرفية. وفي العهدين الأيوبي والمملوكي حلت النماذج المطلية بالمينا محل هذه التعريقات[٣] التي كانت تتخذ أشكالاً متعرجة. ويعتبر الزجاج غامق اللون، الذي غلب فيه استخدام اللون الأخضر ـ وفي حالات كثيرة الأزرق والأرجواني مع ألوان متضادة توضع على نحو تشكيلي على السطح ـ إحدى الخصائص المميزة للإنتاج في سوريا ومصر الكبريين مقارنة مع الزجاج الشفاف الذي شاع إنتاجه في البقاع الشرقية للعالم الإسلامي. ومن المستغرب عدم شيوع الأوعية الزجاجية الزرقاء والأرجوانية بين الزجاجين ورسّامي الزجاج في العهد المملوكي.

من الناحية التركيبية والتقنية والعملية نكاد لا نجد فرقاً في عملية إنتاج الزجاج غامق اللون المطلي بالمينا والذهب والزجاج الشفاف؛ إذ يكمن الاختلاف بينهما في عملية إضافة الأوكسيدات الملونة أو قدر أكبر من العناصر المزيلة للألوان. ونجد نقطة انصهار مماثلة في الزجاج غامق اللون وبالتالي تظهر فيه المشاكل ذاتها الظاهرة في النوع الشفاف عندما نقوم بحرق المينا. لهذا السبب، لابد أن مجموعة عوامل أخرى كالرعاية المقدمة من الحكام والطلب الشعبي وقضايا تسويقية وأذواق فنية أدت إلى تفضيل الزجاج الشفاف المطلي بالمينا والذهب على الزجاج غامق اللون. فما يبدو لأعيننا اليوم تضاداً لونياً وثرياً وجذاب بصرياً ربما بدا شيئاً آخر في أعين الحرفيين ورعاة الفن في مرحلة العصور الوسطى. وبكل بساطة، لربما اعتُبر الزجاج الشفاف أكثر ملاءمة لاستقبال الألوان فهو يشع بنور أسطع عندما يضاء من الداخل كما هي الحالة في فوانيس المسجد. وبالمثل، لربما بدا النبيذ وغيره من المشروبات أكثر إثارة للشهية داخل الأقداح والقناني الشفافة.

وتعتبر القنينة والزهرية في مجموعة قطر، الأولى بزخارفها القليلة (رقم ١) والثانية بزينتها المعقدة المتمثلة بسطح متعدد الألوان (رقم ٢) أشهر مثالين باقيين على الزجاج الغامق المطلي بالمينا. ولقد أثارت الحالة السليمة تقريباً والألوان غير العادية لهذه التحف شكاً حول صحة نسبها خاصة أن الأوروبيين الذين قلدوا في أواخر القرن التاسع عشر التحف الأصلية التي تعود إلى فترة العصور الوسطى، كانوا يفضلون أحياناً تقليد الأوعية غامقة الألوان. لكن البحث العلمي المقرون بمعلومات تاريخية حول أصلها، والمقرون أيضاً باعتبارات يقدمها تاريخ الفن، أثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنها فعلاً أعمال تعود إلى القرن الثالث عشر. وتتميز هاتان التحفتان بين العديد من الأعمال الباقية من الزجاج المطلي بالمينا والذهب، فهما من صفوة القطع التي كانت ضالة عزيزة ومفخرة أثيرة سعى إلى اقتنائها الجامعون الأوائل للفن الإسلامي في أواخر القرن التاسع عشر. فلقد سارع ألفونس دي روثشايلد في باريس إلى شراء القنينة الزرقاء من مجموعة سبيتزر عام ١٨٩٣، وكان قبل ذلك المالك الفخور لبعض الفوانيس المهمة التي استخدمت في المساجد، وهي ذات زجاج شفاف ضارب إلى اللون البني (أنظر أرقام ٣، ٧، ١١). أما السيناتور الإيطالي كارلو ألفييري دي سوستينيو فاعتبر زهريته الزرقاء تحفة مهمة جداً ـ على حد تعبيره «تليق بملك» ـ إلى درجة أنه وهبها في وصيته إلى العائلة المالكة في إيطاليا. ولقد ظهرت مؤخراً في السوق عندما عرضها ورثة عائلة سافويا للبيع. إذ ذاعت شهرتها إلى درجة أعطيت فيها اسم علم، حيث تعرف الآن باسم زهرية كافور[٤] نسبة إلى أصلها المشهور من مُلكية كاميلو بينسو كونت كافور، أحد محققي الوحدة الإيطالية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. على أية حال لم يثبت البحث الأرشيفي مكانة كافور في سلسلة نقل هذه التحفة غير العادية التي تستحق اسم علم عظيم، لذلك قد يتم تغيير اسمها إلى زهرية ألينيس أو ألفييري في المستقبل القريب.

(١) الفوانيس الأربعة هي مدخلات الجرد ذات الأرقام ٢٦٨، ٢٣٣٨، ٢٣٣٩ و ٢٤٠١ والشظايا أرقام ٢٣٤٠ و٢٣٤١. يمكن نسب المدخل رقم ٢٦٨ فقط بمأمن من الخطأ إلى زجّاجي العهد المملوكي، في حين أن التحف الأخرى، التي من الواضح أنها لم تزخرف وربما كانت مطلية بالذهب، وجدت في مدرسة السلطان قانصوه الغوري التي تعود إلى أوائل القرن السادس عشر، وربما استوردت من أوروبا. ارجع إلى Wiet 1929, pp. 8-9, 119-120, pl. 91.

(٢) Newby 1998, pp. 37-39.

(٣) يُظهر الزجاج ذو التعريقات مزيجاً من زجاج فاتح اللون ومعتم في قلب ووسط أزرق غامق أرجواني غامق أو أخضر غامق. راجع البحث الموجز عند Carboni 2001, pp. 348-349, cat. no. 94.

(٤) Newby and Sheppard 1991.



١
قنينة

على الأرجح سوريا، أواخر القرن الثالث عشر

زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:
١٤,١٪ صودا (Na_2O)، ٢,٥٪ ماغنيسيا (MgO)، ٠,٩٪ ألومينيا (Al_2O_3)، ٦٩,١٪ سيليكا (SiO_2)، ١,٩٪ أكسيد البوتاسيوم (K_2O)، ٦,٦٪ أكسيد الكالسيوم (CaO)

الارتفاع: ٣١,٨ سم
الحد الأقصى للقطر: ١٦,٢ سم

الكتابات، بخط الثلث:

حول الجزء العلوي من عنق القنينة نقرأ:
«عز لمولانا السلطان الما»

حول الجزء السفلي من العنق تظهر الكلمات:
«عز لمولانا السلطان الملك الا...»

كُتب حول الهيكل:
«عز لمولانا السلطان المر|العالم العادل ا|لمجاهد المرابط المرا|بط المثاغر المويد»

هيكل هذه القنينة الزرقاء المخضرّة كروي مسطح، وهي ذات قاع يتخذ شكل بوق لا يلتحم تماماً مع القاعدة (الحد الأقصى لقطر الدائرة: ٩,٣ سم)، وتظهر علامة في الجزء السفلي من القاع (تركها قضيب نفخ الزجاج). وتمتد العنق الطويلة على نحو غير منتظم لتضيق تحت حلقة زجاجية مركبة على جزئها العلوي ثم تتسع فوقها. أما قطر الدائرة عند فم القنينة المتشظّي قليلاً فيبلغ ٣,٥ سم، ويحتوي الزجاج على فقاعات هواء صغيرة. أما الطلاء الذهبي فقد اختفى بعضه بفعل الحك بينما بقي المينا الأزرق الفاتح والأحمر والأبيض في حالة جيدة. تتكون الزخارف المعالجة بالمينا من أربعة سجلات. السجل الواقع بين الفتحة والحلقة المركّبة يحتوي على كتابة ذات لون أزرق فاتح كتبت على أرضية تزينها لفائف مطلية بالذهب، ويحتوي السجل الموجود على قاعدة العنق كتابة مماثلة إنما بالمينا الأبيض. أما السجل حول أقصى اتساع لقطر دائرة الهيكل ففيه كتابة أطول باللون الأبيض تتخللها أربع رصيعات بيضوية الشكل (حوالي ٣,١سم X ٢,٨سم) تظهر كل منها صورة جانبية يسرى لأسد باللون الأزرق الفاتح يرفع مخلب قائمه الأمامي الأيمن وذيله. وتزين المنطقة الواقعة على الجزء الأعلى من الهيكل زخارف نباتية متعددة الألوان ومطلية بالذهب تنطوي على أسلوب رفيع وقد وضعت على نحو متناثر ضمن فواصل منتظمة. أما القاع والجانب السفلي من الهيكل وبقية العنق فهي غير مزخرفة. وثمة ورقه ملصقة في داخل العنق كتب عليها بالحبر الأزرق: ٢٧١، وهناك ملصقات إضافية تحت القاع تظهر عليها أرقام مكشوطة غير مقروءة.

نستطيع بثقة ردّ تاريخ هذه القنينة إلى نهاية القرن الثالث عشر، معتمدين في ذلك على صلتها الوثيقة بزخرفة إحدى التحف الزجاجية المطلية بالمينا والذهب التي يمكن تحديد تاريخها، وهي قنينة كروية مخروطية ضمن مقتنيات متحف فيكتوريا وألبيرت تعود إلى فترة ١٢٩٥–١٢٩٦ كما تدل الكتابة الظاهرة عليها[١]. القنينة الموجودة في لندن مصنوعة من الزجاج ذي اللون الأرجواني الغامق، وهو اللون الغامق الوحيد إضافة إلى الأزرق الذي راج بين زجّاجي العهدين الأيوبي والمملوكي. ويختلف الرمز المصوّر على القنينة الأرجوانية، الذي تشكله مجموعة نماذج مثلثة متعددة الألوان، تماماً عن الأسد المرسوم باللون الأزرق الفاتح الذي يظهر على القطعة موضوع حديثنا التي ربما تكون مرتبطة أو غير مرتبطة بالسلطان بيبرس الأول (حكم من عام ١٢٦٠– ١٢٧٧)[٢]. من جهة أخرى، تظهر الكتابات بالمينا الأبيض على القنينتين أسلوبي خط ثلث متشابهين كثيراً إلا أن التفصيل الفني للزخارف النباتية المطلية بالذهب ومتعددة الألوان التي تتبع أسلوباً محدداً هو ما ينسب القنينتين إلى زمان ومكان واحد. إن قمنا بوصف دقيق مفصل لهذه الزخارف النباتية نجد أنها مشكّلة على القنينة الزرقاء بوضع نقطة حمراء كبيرة في القاعدة، وعنصرين أبيضين يتخذ كل منهما شكل قرن يمتد إلى الخارج، وحلية على شكل دمعة ذات لون أزرق فاتح تقع بين «القرنين»، ونصف دائرة حمراء مستدقة فوقهما ودائرة بيضاء مستدقة في القمة. أما الزخارف النباتية المطلية بالذهب فتزين الخلفية وتمتد إلى ما هو أبعد من التصاميم المطلية بالمينا. وتتشابه الزخارف الموجودة حول هيكل القنينة الزرقاء والشريط الواقع تحت عنق التحفة الأرجوانية من حيث إدخال نقاط مطلية بالذهب في مركز العناصر الفردية للتراكيب والمخطط اللوني. والفرق الوحيد بينهما أن اللون الأزرق الفاتح والمينا الأحمر معكوسان. وتظهر تصاميم مشابهة في عدد صغير من تحف زجاجية زرقاء، أو شظايا منها، ومثال ذلك الدورق أسطواني الشكل الموجود في بولونيا[٣] وما يسمّى بزهرية كافور (رقم ٢)، لكن النظير الوحيد المثالي للقنينة الزرقاء تقدمه الزخارف التي تزين القنينة الأرجوانية في لندن.

شكل القنينة وأبعادها العامة يمثلان واحداً من أكثر أنواع الأوعية شيوعاً في أواخر العهد الأيوبي وأوائل العهد المملوكي. وتعود أقدم التحف التي تنتمي إلى هذه المجموعة، وهي الوحيدة التي يمكن تحديد تاريخها، إلى قنينة صُنعت لصلاح الدين يوسف، آخر الحكام الأيوبيين في حلب ودمشق (حكم من عام ١٢٣٧-١٢٦٠) وهي محفوظة في متحف الفن الإسلامي في القاهرة[٤]. فعلى الرغم من أنها مصنوعة من الزجاج الشفاف وتستند إلى قاع أكثر انخفاضاً وأكبر حجماً إلا أن أبعادها متطابقة تقريباً (الارتفاع: ٣٢,٣ سم) وكذلك مظهرها الجانبي ونسب القياس فيها، وثمة عدد صغير من قنانٍ متشابهة ذات أعناق طويلة رفيعة، وعدد من الشظايا، في مجموعات مختلفة[٥].

كانت القنينة ضمن مجموعة فريدرك سبيتزر (١٨١٥-١٨٩٠) إلى أن اشتراها ألفونس دي روثتشايلد مقابل ١١ ألف فرانك في المزاد الذي بيعت فيه ممتلكات سبيتزر عام ١٨٩٣[٦]. شاع ذكر القنينة وتم إنتاج صور كثيرة عنها بين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد انتقاها كارل يوهان لام لتتصدر صفحة العنوان لجزء المطليات بالمينا والذهب في كتابه المهم عن فن الزجاج الإسلامي[٧].

المنشورات:

Garnier 1884, p. 298, fig. 2; Gayet 1893, p. 239, fig. 120; Gerspach 1885, p. 112, fig. 52; Migeon 1903, Album pl. 63; Rouveyre 1926, p. 24, fig. 62; Lamm 1929-30, pl. 109:4a; Christie's 2000, lot 10.

الحاشية:

(١) متحف فيكتوريا وألبيرت، لندن، مدخل الجرد رقم ج ١٥٣١-١٩٣٦. أهديت القنينة إلى الملك الأشرف أبو الفتح عمر الثاني ابن المظفر، وهو أحد حكام اليمن الرسوليين الذي لم يدم حكمه سنة في الفترة ١٢٩٥-١٢٩٦. وقد نشرت التحفة في كتاب Carboni and Whitehouse 2001, pp. 263-264, cat. no. 130.

(٢) على الرغم من أن الأسد رمز مشهور لبيبرس إلا أن أمراء مختلفين استخدموا الصورة ذاتها في أوقات لاحقة، وتمت الإشارة في كتاب كريستي إلى أن أفضل نظير للأسد ذي اللون الأزرق الفاتح يظهر على شظية زجاج ذو لون أرجواني غامق في متحف بيناكي في أثينا. ارجع إلى Christie's 2000, p. 48.

(٣) نشرت صورة حديثة جداً للدورق في كتاب Newby 1998, pl. 10.5.

(٤) متحف الفن الإسلامي في القاهرة، مدخل الجرد رقم ٤٢٦١. اختفت الكتابة المطلية بالذهب من على القنينة تقريباً، لكن تم تسجيلها على يد باحثين مختلفين عندما كانت مقروءة، انظر إلى الصورة في Ward 1998, fig. 9.1.

(٥) See, for example, a selection in Wiet 1929, pls. 2 and 3, and Ward 1998, pls. 20.1, 20.3, 20.6, 21.2-3, 25.7.

(٦) سجلت تحت مدخل جرد رقم ٤٨ب ضمن مجموعة ألفونس دي روثتشايلد، ثم انتقلت القنينة إلى إدوارد دي روثتشايلد في باريس مدخل جرد رقم ٢٥٦، ثم آلت أخيراً إلى باتشيفا دي روثتشايلد في تل أبيب حيث بقيت معها حتى تم بيع مجموعتها عام ٢٠٠٠. P. Chevalier and C. Mannheim, Paris, 17 April -16 June 1893, lot 1972.

(٧) Lamm 1929-30, pl. 109:4a.



٢

زهرية

على الأرجح سوريا، أواخر القرن الثالث عشر

زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:

١,١١٪ صودا (Na_2O)، ٣,٣٪ ماغنيسيا (MgO)، ١٪ ألومينيا (Al_2O_3)، ٧٠,٦٪ سيليكا (SiO_2)،
٣٪ أكسيد البوتاسيوم (K_2O)، ٧,٦٪ أكسيد الكالسيوم (CaO)

الارتفاع: ٢٩ سم

الحد الأقصى للقطر: ١٩,٧ سم

مدخل جرد رقم GL.006.98

الكتابات:

تظهر على الشريط الواقع تحت حافة الدائرة كتابة بالخط الكوفي:

«عز لمولانا الملك السلطان»

أما على الشريط المحيط بالعنق فكُتب بخط النسخ:

«العز لمولانا السلطان الملك المالك العالم المجاهد المرابط المثاغر المويد المنصور سلطان الاسلام والمسلمين قامع الكفر والمشركين محي العدل في العالم»

وعلى الشريط المحيط بالهيكل تظهر كتابة بخط النسخ:

«العز لمولانا السلطان الملك العالم العامل المجاهد المرابط الملك العالم العالم المجاهد المرابط المثاغر المظفر المتواكل المنصور سلطان الإسلام العامل العادل المجاهد المرابط المثاغر المتواكل المنصور سلطان الإسلام والمسلمين قامع الكفر والمشركين محي العدل في العالم»

يبلغ قطر دائرة هذه الزهرية الزرقاء المخضرّة أقصى مدى له عند الكتف. وللزهرية قاع مفلطح منخفض وعنق قصير يتقوس إلى الخارج وينتهي في حافة مدوّرة سميكة. ثمة تكتل للزجاج قرب المركز تحت القاعدة، وعلامة (تركها قضيب نفخ الزجاج) تمثّل أثر عملية ترميم تمت قبيل زجّ التحفة في فرن التلدين. الزهرية سليمة تماماً باستثناء عنقها الذي كُسر ثم رمّم، سطحها بحالة ممتازة رغم وجود تآكل طفيف أصاب المينا والذهب. ويحتوي الزجاج على فقاعات متناثرة منها الصغير والكبير، وتم ترتيب زخارفها بالمينا الأخضر والأحمر والأبيض والأزرق والأصفر وطلائها الذهبي في سجلات أفقية طللها مطلية بالذهب. الشريط الأكبر على العنق يشمل كتابة بيضاء كُتبت على صدر متماوج، وتمّ نسخ كتابة مطلية بالذهب داخل الشريط الضيق الواقع على قاعدة العنق. أما الشريط الواقع فوق الكتف ففيه ستة تراكيب شبه نباتية منها الأبيض والأزرق والأحمر موضوعة على صدر متماوج مطلي بالذهب. ونجد ثلاثة من هذه التصاميم تتناوب داخل إطار أصفر ناتئ ذي فصوص، بينما تظهر الثلاثة الأخر من دون إطار. ويحتوي السجل المحيط بالكتف اثني عشر عنصراً مشابهاً: ستة منها محاطة بإطار أحمر ناتئ ذي فصوص، أمّا الستة الباقون فتظهر من دون إطار. وتزين الخلفية صور لفائف مطلية بالذهب. ويظهر أسفل هذا مباشرة تصميماً زخرفياً لتعريشة وشريطاً ضيقاً مشكلاً بفن الخط العربي. أما القسم الأعرض، الواقع في الجزء السفلي من الهيكل، فيعرض ثلاثة عناصر شبه نباتية وُضعت على تصاميم متماوجة مطلية بالذهب. وتظهر بين هذه العناصر النباتية ثلاثة طيور خضراء شبيهة بالببغاء تفرد أجنحتها وتتجه بنظرها إلى الوراء، وهي ذات ذيول طويلة تتشعب إلى قسمين، ولها مناقير وسيقان حمراء اللون، وتم إظهار ريشها بالذهب. والشريط الأخير الواقع تحت القاعدة تماماً عبارة عن تصميم متماوج شكلته عناصر بيضاء نصف دائرية فوقها نقطة زرقاء أو حمراء.

إن «زهرية كافور» من أفضل التحف الزجاجية الشهيرة المطلية بالمينا والذهب وذلك نظراً إلى لونها الأزرق النادر وزخرفتها الغنية متعددة الألوان وحالتها الجيدة بالإضافة إلى الاهتمام الذي ظهر حولها مؤخراً عندما عرضت في السوق في أواخر الثمانينيات. ولقد اشتهرت على مدى ١٥٠ عاماً وتأرجحت الآراء حول نسبها بين عامين، فالبعض ينسبها إلى العام ١٢٤٠[١] والآخر إلى حوالي ١٣٥٠–١٣٧٥[٢]. اقترحت مؤخراً أن هذه التحفة تعود إلى أواخر القرن الثالث عشر، وهذا نسب أعتبره حالياً الأكثر صحة استناداً إلى مجموعة من الاعتبارات التي تتم مناقشتها في المدخل الخاص بها في الكتالوج الذي رجعت إليه للاستزادة[٣]، ومن بين هذه الاعتبارات التناظر بين التحفة وقطع عاصرتها من الأوعية السورية، خاصة الأشغال المعدنية المطعّمة والمؤرّخة، والطرز الكتابية التي تنتمي إلى الفترة ذاتها وكذلك الحجج التي يقدمها تاريخ الفن. وأفضل نظير لها هو شظية من تحفة ذات لون أرجواني غامق موجودة في متحف كورنينغ للفنون الزجاجية، حيث يظهر فيه تصميم شبه نباتي يكاد يطابق نظيره على التحفة[٤]. النظير الوحيد المناسب بين القطع التي يمكن تأريخها ـ رغم أن الزخرفة في زهرية كافور أرفع فنياً بكثير ـ هو وعاء شرب ذو لون أرجواني غامق يتخذ شكلاً كروياً مخروطياً، وهو ضمن مقتنيات متحف فيكتوريا وألبرت ويعود تاريخياً إلى حوالي ١٢٩٥–١٢٩٦[٥]. وتعتبر الطيور الثلاثة ذات الذيل الطويل المتشعب إلى قسمين والجناحين المفرودين أشكالاً غير مألوفة لا نعرف مغزاها أو الشخصيات التي تمثلها، لكن وجودها على الزهرية لا يعتبر نادراً أو غير متوقع في

الأشغال الزجاجية المملوكية المطلية بالمينا والذهب[٦].

تعرضت قيمة زهرية كافور للانتـقاص على يد من أثاروا الشك حول صحة نسبها خلال الأعوام الخمسة عشر الماضية، معتمدين في ذلك على منظرها «الذي يبدو متقناً جداً إلى درجة يثير الريبة فيها» وحالتها الممتازة وأسـلوبها الزخرفي المنمّق غير المألـوف. قد لا تكفي اعتبارات تاريخ الفن وحدها لإثبات أن إنتاج هذه التحفة تم حقاً على يد زجّاجين ينتمون إلى العهد المملوكي في القرون الوسطى. لكن وجود هذه الاعتبارات، مقرونة بالمعلومات العلمية والتاريخ المعروف للزهرية تجعل نسبها مؤكداً، والسـبيل الوحيد للنجاح في طعن هذا النسب هو أن يقدم علماء الزجاج مجموعة معلومات جديدة تخالفه، أو أن تتوفر معلومات تعتبر فتحاً جديداً عن صـناعة الزجاج في إيطاليا وفرنسـا في القرن التاسـع عشر. ولقـد أثبت جوليان هندرسون عندما اختبر الزهرية وحللها عام ١٩٩١ أن تركيب زجاج ومينا الزهرية يتوافقان مع التركيب الفني للأوعية التي تعود إلى العصور الوسطى، بما في ذلك استخدام اللازورد المطحون للحصول على المينا الأزرق.

أما بالنسبة إلى تاريخها المسجّل، فقد شوهدت الزهرية علنياً أول مرة عام ١٨٧٨ خلال معرض نظّم من أجل المؤتمر العالمي الرابع للمستشرقين في فلورنسا[٧]، وقد كانت التحفة آنذاك ملكية الماركيز كارلو ألفييري دي سوستينيو الذي كان سيناتوراً فنائباً لرئيس مجلس الشيوخ الإيطالي. ويفيد كارل يوهان لام بأن آل ألينيس، الذين ربطتهم علاقة بآل ألفييري، أحضروا الزهرية من الشرق إلى أوروبا[٨]، بينما يروي آخرون بأنّها آلت إلى ملكية الماركيز ألفييري لأن كاميلو بينسو، كونت كافور (١٨١٠–١٨٦١) كان يملكها وتركها لابنة أخيه جيسيبينا زوجة ألفييري كجزء من أملاكه عندما مات عام ١٨٦١[٩]. ويرد السجل الأقدم للزهرية في رسالة يرسلها المؤرخ المستعرب الصقلي ميشيل أماري عام ١٨٦١، تظهر فيها كلمات الكتابة الظاهرة على التحفة لأول مرة[١٠]. توفي كارلو ألفييري دي سوستينيو عام ١٨٩٧ وقد ورّث الزهرية إلى الملكة مارغريتا من سافويا وهكذا كانت التحفة من ممتلكات العائلة الملكية الإيطالية إلى أن عرضت للبيع بعد ذلك بقرن تقريباً، وكانت تحتفظ في القرن التاسع عشر وحتى عهد قريب في قفص فضي مطلي بالذهب بهدف حمايتها وعرضها مع عناصر تعود إلى القرن السادس عشر[١١].

ولم يكشف البحث الذي أجري حديثاً على أرشيف عائلة كافور في قلعة سانتينا الواقعة قرب تورينو، ومثله القراءة المتبحرة لمراسلات رجل الدولة ومذكراته، كيف آلت إليه ملكية الزهرية أو كيف سلمها إلى ابنة أخيه وزوجها[١٢]. وهذا مثير للاستغراب، إذ كان كافور يحتفظ بسجلات دقيقة عن أسفاره ونفقاته وبما أنه كان بالكاد يعتبر من جامعي التحف الفنية فلابد أن هذه التحفة سجلت وانتقلت إلى ملكيته تحت ظروف خاصة[١٣]. وقد يوحي هذا بأن كافور لم يمتلك الزهرية قطّ، أو أن التحفة كانت من موروثات العائلة مما لم يستدع ذكرها في الرسائل والملاحظات الخاصة بالنفقات. وقد يكون ابن أخيه إيناردو، على سبيل المثال، أول من ورثها ثم تلته جيسيبينا وكارلو ألفييري عام ١٨٧٦[١٤]. على أية حال، استطعت تكوين صلة بين آل ألينيس الملاك الأسلاف المفترضين للزهرية، وبين كل من عائلتي ألفييري وكافور. فقد عاش أحد فروع عائلة ألينيس في تونون لي بان في إقليم شابليه في مقاطعة سافوا (بحيرة جينيفا ـ فرنسا)، وعندما مات ماركيز ألينيس دي كودري عام ١٨٤٠ ترك جزءاً من أملاكه إلى عم أبي كارلو ألفييري، في حين اشترك كاميلو دي كافور في عملية بيع بقية الإرث[١٥]. يرد ذكر أقدم لآل ألينيس في أرشيف سانتينا في وثيقة تعود إلى عام ١٧٣٧ يُشار فيها إلى صفقة بين أحد أفراد تلك العائلة ووالد جد أم كافور. وعلى الرغم من عدم وجود دليل قاطع، إلا أن أصل الزهرية مدعّم حالياً بدليل القرب الجغرافي والعلاقة غير المسجلة سابقاً بين عائلات ألينيس والفييري وكافور. ويبدو أن صلته الأقوى والأكثر مباشرة مع آل ألينيس توحي بأن كاميلو بينسو من كافور لم يمتلك قطّ المزهرية التي تحمل اسمه اليوم.

المنشورات:

Lavoix 1887, fig on p. 489; Guidi 1899; Lamm 1929-30, pl. 110; Newby and Sheppard 1991; Newby 1998, colour pl. C; Carboni and Whitehouse 2001, pp. 260-263, cat. no. 129.

الحاشية:

(١) Lamm 1929-30, p. 293.

(٢) Lavoix 1887, p. 491; Newby and Sheppard 1991; Newby 1998, p. 37, pls. 10.12 and 10.13.

(٣) Carboni and Whitehouse 2001, pp. 260-263, cat. no. 129.

(٤) Carboni and Whitehouse 2001, p. 263, fig. 104.

(٥) Carboni and Whitehouse 2001, pp. 263-264, cat. no. 130 (see also cat. no. 1, n. 1).
أنظر أيضاً إلى جرة صغيرة لا يظهر عليها تاريخ، وهي ضمن مقتنيات مجموعة خاصة (*3000 Jabre* 1981, cat. no. 632).

(٦) مثلاً، تظهر طيور متشابهة، رغم أنها تعرف باسم الطيور الشبيهة بالببغاء، على قنينة في متحف متروبوليتان وعلى قدح كبير في ليبسون (Carboni and Whitehouse 2001, pp. 254-256, 258-260, cat. nos. 126, 128).

(٧) *Bollettino* 1878, p. 227.

(٨) Lamm 1929-30, p. 293.

(٩) Lavoix 1887, p. 490; Guidi 1899, p. 39; Newby 1998, p. 36.

(١٠) Guidi 1899, p. 39، الرسالة تحمل تاريخ ٣٠ مايو ١٨٦١. وكان ميشيل أماري، المشهور بكتاباته عن تاريخ صقلية في ظل الحكم الإسلامي، سيناتوراً عام ١٨٨٠.

(١١) نشرت صورة الزهرية في القفص الذي أعد لها في Lavoix (1887, fig. on p. 62) and Lamm (1929-30, pl. 110).

(١٢) ترك كافور لابن أخيه إينادرو (شقيق جيسبينا) عقاره في سانتينا مع كافة محتوياته باستثناء أشياء قليلة ذُكرت في وصيته (انظر الحاشية رقم ١٣). لا يرد ذكر للزهرية في قائمة أملاك إينادرو التي تم جمعها بعد وفاته عام ١٨٧٥ والتي راجعتها في سانتينا، ورثت جيسبينا أملاك شقيقها عام ١٨٧٦. أتقدم بالشكر إلى كارلو بيشيدا الخبير الحي في شؤون كافور وإلى كارلا سيريسا من مؤسسة كافور في سانتينا على مساعدتهما ونصحهما، كذلك أشكر أمناء مكتبة مؤسسة أيناودي لتخصيصهم وقتاً لي، وشكر خاص لغيدو كاربوني وكاتي شينتو لتسهيل رحلة بحثي إلى تورينو.

(١٣) على سبيل المثال، قدم له الإمبراطور الفرنسي نابليون الثالث زهرية من الخزف الصيني من سيفر بمناسبة مؤتمر باريس عام ١٨٥٦ الذي يرد ذكره في رسائله (Cavour, *Epistolario*, vol. 13 (1992), pt. 1, pp. 415-416, letter no. 361 to Urbano Rattazzi of 17 April 1856)، كما تفيد مذكراته بأنه تم شحن الزهرية من باريس إلى تورينو وصُنع قاعدة تمثال خشبية لها مطلية بالذهب (Silengo 1974, vol. 3, pp. 869 and 873). وكانت زهرية الخزف الصيني تحفة مميزة بالنسبة إلى كافور. فقد ذكرها في وصيته المؤرخة عام ١٨٥٧ تاركاً إياها لابنة أخيه جيسبينا وليس لإينادرو ابن أخيه (Mazziotti 1914, p. 654).

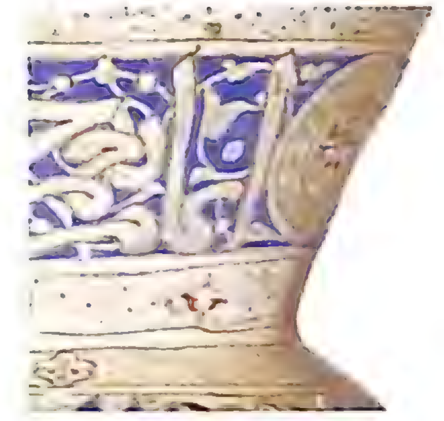
(١٤) الذكر الوحيد الذي وجدته في الأرشيف لقطع زجاجية يعود إلى مجموعات أدوات شرب عادية تم شراؤها في باريس وشحنها إلى تورينو في الأربعينيات والخمسينيات من القرن التاسع عشر (Silengo 1974, vol. 3, pp. 869, 873).

(١٥) Cavour *Diari 1833-56*, vol. 2, p. 456.

(١٦) Fondazione Camillo Cavour di Santena, Fondo Carron di San Tommaso, n. 280.



فترة قرن من إنتاج فوانيس المساجد



يعرّف المصطلح «فانوس مسجد» كأداة إنارة صنعت خصيصاً لدار عبادة في العالم الإسلامي، هذه الدار قد تكون مسجداً أو مدرسة (مدرسة دينية) أو مقاماً أو مدفناً أو خانقاه. يتكون الشكل النموذجي لفانوس المسجد من زهرية كروية تقريباً ذات عنق يتسع تدريجياً وقاع يتخذ هيئة تشبه شكل بوق ممدود مخروطي الشكل، أو بكل بساطة يعمل كقاعدة سميكة راسخة ومستديرة تسند الوعاء. والمادة التقليدية المستخدمة في صنع فوانيس المساجد هي الزجاج، وحتى إن كانت مظلة الفانوس مصنوعة من المعدن المثقّب أو السيراميك المخرّم، إلا أن الزيت والفتيلة يُوضعان دائماً في طاسة أو أنبوب زجاجي صغير. ويتم تركيب حلقات زجاجية في أبدان الفوانيس المصنوعة من الزجاج لتمر من خلالها سلاسل التعليق، في حين يوفر القاع قاعدة ملائمة يستند الفانوس عليها، مما يسمح باستخدام الفوانيس ووضعها في أوضاع مختلفة.

بشكل عام، جميع الفوانيس التي ينطبق عليها الوصف الآنف تعرّف بالاصطلاح «فوانيس مساجد» في الكتابات الخاصة بهذا الموضوع، حتى وإن كانت غير مزخرفة أو إن لم يوح عنصر من عناصر زخرفتها الظاهرة بأنها صُنعت للاستخدام في دار عبادة. في الواقع، واستناداً إلى الدلائل الآثارية والأدبية يتضح أن الشكل «ذا الزهرية ذات القاع» الذي تستخدم فيه الحلقات ـ كما يتضح من استخداماته المتعددة (من تعليق وصمد وسهولة نقله كالمصابيح) ـ كان قد تطوّر في مستهل فترة العصور الوسطى لكي يستعمل في مآرب عملية كان محيطها على الأرجح منزلياً لا دينياً[١].

تمثّل الفوانيس العشرة ذات الزخارف المطلية بالمينا والذهب، التي ندرسها في مدخلات الكتالوجات التالية (أرقام ٣-١٢)، المجموعة ذات الزخارف الأكثر تنميقاً وبذخاً، والإبداع الأكثر طموحاً، والمجموعة المنشودة من بين فوانيس المساجد التي أبدعتها أيدي الزجاجين ورسامي الزجاج المسلمين عبر تاريخهم. وقد تحقق ذلك لأن رعاة الفن من الحكام المماليك أمروا الزجاجين بصناعة أدوات إنارة كبيرة ذات زخرفة بديعة لتميز عمائرهم التي شيدوها في القاهرة ومناطق أخرى في مصر وسوريا الكبرى وليظهروا جاههم وثراهم وتقواهم. استغلت هذه الرعاية أحسن استغلال المهارات التي طوّرها الزجاجون السوريون والمصريون الذين أجادوا ـ بين نهاية القرن الثاني عشر ومطلع القرن الثالث عشر ـ التقنية الصعبة المتمثلة في طلاء أسطح الأوعية الكبيرة بالمينا والذهب. ومن وجهة نظر تقنية، يمكن اعتبار هذا كأحد أهم الإنجازات في تاريخ الزجاج عالمياً. ما زال التطور الفني التاريخي الكامل لهذه الفئة من فوانيس المساجد غير واضح، لكن الكتابات الظاهرة عليها وزخارفها تعتبر نبعاً دافقاً من معلومات يعزّ ظهورها في الفن الإسلامي وتستحق أن يُكتب كتاب خاص بها.

واعتماداً على الأعمال الباقية النادرة من الفترة الإسلامية الوسطى المبكرة (فترة القرنين العاشر والحادي عشر)، يبدو أن طلاء تلك الفوانيس بالمينا والذهب، خاصة تلك التي كانت تستخدم لأغراض دنيوية، بدأ سيراً على خطى التيارات الفنية التي تطوّرت إبان العهد الأيوبي في سوريا. واستُخدمت في طلاء الأوعية الزجاجية التي كانت على الأغلب أقداحاً وقناني وطاسات. وكان حجم هذه الفوانيس يميل إلى الصغر، كما كانت تحتوي على أنبوب زجاجي رفيع متصل بقاعدتها يعمل على احتواء الزيت والفتيلة[٢].

ازدهرت رعاية الأعمال الزجاجية المطلية بالمينا والذهب في ظل المماليك بعد استيلائهم على السلطة في منتصف القرن الثالث عشر، ولا بد أن هذه الفترة شهدت ظهور فكرة استخدام الفوانيس الفاخرة المنمّقة لمآرب دينية. بالطبع، إن رمزية الفانوس المتدلي أمام محراب للصلاة، أو الموضوع في مسجد كانت معروفة قبل ذلك، ويمكننا الاستدلال على ذلك من خلال منحوتات حجرية باقية تعود إلى عصور سبقت ذلك العصر، وكذلك ألواح آجرية ومخطوطات قرآنية مقطعة[٣]. ويرجح أن عملية رعاية إنتاج فوانيس المساجد في العهد المملوكي بدأت كطلب إنتاج قطعة مُفردة ثمينة لتكون بؤرة إشعاع رمزي تنير الجانب الأمامي للمحراب، أو توضع على النصب التذكاري في مقام أو مدفن، في الحقيقة، أقدم فانوس باقٍ من هذه الفئة تم صنعه ليعلق في ضريح أمير مملوكي مات بين عامي ١٢٨٥ و١٢٨٦[٤].

بدأ برنامج طموح لتشييد الصروح خصوصاً في القاهرة إبان عهد السلطان الملك المنصور قلاوون (حكم من ٦٧٨-٦٨٩هـ/١٢٧٩-١٢٩٠م). أنفق البلاط الملكي المملوكي مبالغ مالية ضخمة على هذه الأوقاف التي اشتملت أيضاً على رعاية مخطوطات قرآنية فاخرة وأثاث وتجهيزات المساجد بما في ذلك الفوانيس. وكلما كان المسجد أضخم ازدادت أبعاد وأعداد الفوانيس المستخدمة لإنارته، وتناسبت عمولة إنتاج هذه الفوانيس طردياً والتعقيد الهندسي للمبنى، وغالباً ما اشتمل ذلك على تشييد مدرسة أو مدفن أو خانقاه. ولقد انهمك الزجاجون ورسّامو الزجاج في القاهرة في إنتاج فوانيس المساجد على مستوى صناعي تقريباً عندما شيّدت الصروح العملاقة على يد الملك الناصر محمد بن قلاوون (حكم من ٦٩٣-٧٤١هـ/١٢٩٣-١٣٤١م، وتخللت هذه الفترة مراحل وجيزة لم يكن فيها على العرش)، والناصر الحسن (حكم من ٧٤٨-٧٦٢هـ/١٣٤٧-١٣٦١م، تخلل ذلك انقطاع)، والملك الأشرف شعبان الثاني (حكم من ٧٦٤-٧٧٨هـ/١٣٦٣-١٣٧٧م) والملك الظاهر برقوق (حكم من ٧٨٤-٨٠١هـ/ ١٣٨٢-١٣٩٩م مع انقطاع)، وبنيت هذه الصروح على مدى القرن الرابع عشر. لم تكن الرعاية الملكية وحدها مصدر التكليفات، فقد حاول أمراء متنفذون طموحون، مثل شيخو (توفي عام ١٣٥٥)، تقليد أسيادهم وحتى التفوق عليهم أحياناً. وما العدد الكبير لفوانيس المساجد الباقية من الصروح التي شيدّها الحكام والأمراء المذكورون آنفاً إلا شاهد على الطلب الكبير الذي انهال على مصانع الزجاج القاهرية في هذا العهد[٥].

يتكون الفانوس المملوكي النموذجي، الذي يسمى بالمشكاة (صيغة الجمع مشكاوات) في المصادر الأصلية، من وعاء كبير ذي بدن كروي مفلطح لكنه ليس كروياً تماماً. ويمكن وصف هذه القطعة التي تشبه الزهرية والتي عولجت بالحرق ثانية ليتم تثبيت طلاء المينا والذهب على سطحها الخارجي بمظلة فانوس بما أنه تم وضع الإنارة الفعلية داخل الوعاء. وفي الفوانيس الأكبر حجما، تحل طاسة أو صحن صغير معلق في

وسط الوعاء بواسطة سلاسل معدنية مشبوكة بالحافة محل الأنبوب الرفيع المركب على قاعدتها (انظر إلى الرقمين ٥ و ٧). ثم أصبحت الأداة كلها تعلّق بالسقوف العالية بواسطة سلاسل معدنية طويلة مشبوكة بالحلقات الزجاجية المركبة حول بدن الوعاء، كما استخدمت كرة زجاجية مطلية بالمينا والذهب ومثقوبة عند قطبيها كمركز يجمع السلاسل في حدبة تقع فوق الفانوس وتمنع تشابك السلاسل مع بعضها[٦].

كان الشخص المسؤول عن صيانة فوانيس المسجد يعيش في الخانقاه الملحقة بالمبنى، وكان يتقاضى معاشه من الأوقاف والإكراميات من مرتادي المساجد خلال الأعياد، كما خُصص له زيّ رسمي وتمتع بمكانة اجتماعية مرموقة. اشتُرط على من يشغل هذا المنصب الاستقامة والأمانة والتقوى، وكان يعمل تحت إشراف مشرف يراقب التدبير العام لشؤون المبنى، واشتملت واجباته إشعال الفوانيس والتأكد من ملئها دائماً بمزيج من الزيت والماء، ومن احتوائها على فتائل صالحة، كما كان يفكّها من السلاسل ويغسلها ثم يعلقها ثانية عند الضرورة أو يبدلها إن تلفت أو كُسرت[٧].



لا بد أن المشهد كان بديعاً عندما كان المسجد يُنار كاملاً، حيث كانت صفوف عدّة من الفوانيس، التي تفصل بينها مسافة كافية لمنع كسرها في حالة تارجحها، تشكل شبه سقف منور يرتفع عن رؤوس المرتادين الورعين بحوالى متر، كما كانت الآيات القرآنية الكريمة المنسوخة حول أعناق هذه الفوانيس، ومثلها أسماء الرعاة المكتوبة حول البدن، تلمع بألق من خلال الزجاج لتذكر العابد بقوة الرب والسلطان. أما الزخرفة النباتية المرسومة على قسمه السفلي، وهو القسم الأبرز من الوعاء، فكانت تستحضر في الذهن صوراً مرئية لخواطر الثواب الإلهي. من السهل أن نتخيل كيف أن هذه «الغابة» من الفوانيس المتدلية المُنارة بضوء كامد وفرت إنارة منخفضة اكتنفت أرجاء المسجد، وكانت أنوارها تتراقص على الأثاث الخشبي المطلي بالذهب، وعلى التفاصيل الفنية المعمارية المصنوعة من الحجر المصقول.

تمت الإشارة بعد فحص متمعّن إلى أن هذه الفوانيس ليست بإنجازات فنية رفيعة المستوى لأن الفقاقيع كانت تملأ زجاجها المائل إلى اللون البني، بينما كانت زخارفها المطلية بالمينا غير دقيقة. لكن على الرغم من أنها كانت فعلاً روائع تقنية تفتقر إلى الدقة والبراعة الفنية التي نجدها في أدوات أخرى، تجدر الإشارة إلى أنها صنعت لكي تتم مشاهدتها عن بعد كمجموعة كبيرة يسطع منها نور متوهج، ولهذا السبب تم تقديم المؤثر العام على الخاص. وحتى مع أخذ هذا بعين الاعتبار نجد أن الفحص المتمعن، كما تثبت التفاصيل العديدة المنشورة ملوّنة بالكامل في المدخلات التالية، يجعل الناظر يدرك مدى إتقان هذه الأعمال ليس من الناحية التقنية فحسب بل الفنية أيضاً.

فلا عجب إذن من أن فوانيس المساجد كانت من أولى روائع الفن الإسلامي التي نشدها جامعو التحف الفنية عندما شاع الاستشراق، خصوصاً في الشرق الأدنى والشرق الأوسط على مدى القرن التاسع عشر، وقد حظيت الأعمال الزجاجية المطلية بالمينا والذهب العائدة إلى العهد المملوكي بمكانة خاصة، ويعود السبب إلى أن الجامعين الأوروبيين، الذين كانوا متعودين على الإبداعات الفنية التي أنتجتها مصانع فينيسيا وبوهيميا، أعجبوا وشغفوا بتلك الأعمال التي كانت مختلفة وأعرق بقرون عدة وأكبر حجماً وأروع صنعاً، وقد احتار الزجاجون الفينيسيون والفرنسيون في أمر إنجازات نظرائهم من العصور الوسطى، وسعوا إلى فهم تقنياتهم وتقليد أعمالهم من خلال تجريب جديد.

وكانت عملية جمع فوانيس المساجد سهلة نسبياً لفترة وجيزة بُعيد منتصف القرن التاسع عشر: إذ كان عدد كبير منها ما يزال معلقاً في مكانه الأصلي في العمائر القاهرية، ولم يكن نقلها خاضعاً للمراقبة آنذاك. على الأرجح، كان تقديم رشاوى صغيرة يكفي لفكها وتسليمها إلى تاجر يشحنها إلى باريس أو لندن حيث يكثر الجامعون المستعدون لدفع مبالغ طائلة ثمناً لها، لكنّ هذه الممارسة توقفت عندما أدركت الحكومة العثمانية في مصر أن السبيل الوحيد لحل المشكلة هو جمع كافة الفوانيس المتبقية من المباني وحفظها مصونة في مخازن تحت الحراسة. ولهذا السبب نجد أن أكبر عدد موجود في مؤسسة واحدة ـ رغم الكم الكبير من الفوانيس المتناثرة اليوم هنا وهناك بين مجموعات عامة وخاصة في أرجاء العالم ـ وهي متحف الفن الإسلامي في القاهرة[٨].

مع نهاية القرن التاسع عشر، أقدم شمورانز على المحاولة الأولى لإدراج فوانيس المساجد الباقية في قائمة، وقد سجل منها حوالي مئة وأربعين فانوساً نصفها كان موجوداً مسبقاً في متحف الفن الإسلامي في القاهرة[٩]. ومما يثير الاهتمام، أن الجزء الأكبر من النصف الثاني كان في مجموعات خاصة آنذاك يملكها في أغلب الأحيان أفراد عائلات أوروبية نبيلة كآل روتشايلد الذين اتبعوا عادة جمع التحف قبل تلك الفترة بعقود، وكانت قلة من تلك الفوانيس في مجموعات عامة. وفي أواخر العشرينيات، قدّم لام أكمل قائمة لفوانيس المساجد حتى الآن (اشتملت على حوالي مئتين وثلاثين فانوساً)، وقد كانت أعداد كبيرة منها عندئذٍ من مقتنيات مؤسسات عامة نتيجة لعمليات الوهب والتوريث والشراء[١٠].

عرف شمورانز وويت ولام شخصياً مالكي هذه التحف الأثيرة من القطاع الخاص، وقد استطاعوا تتبع الوسائل التي تناقلت بها وتواريخ ذلك. لسوء الحظ لم يقم أي باحث بتتبع أماكن الفوانيس خلال النصف الثاني من

القرن العشرين، وعليه ما تزال المساهمتان آنفتا الذكر قيمتين جـداً في محاولة إعداد قائمة محدّثة، وفي عملية تتبع أصل تلك التحف التي قلّما يُظهرها أصحاب المجموعات الخاصة. ومما يعقد القضية هو نجاح الزجاجين الأوروبيين في النهاية في صناعة قطع مُقلدة جيدة في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر كانت تُقتنى على أنها أصلية. وهذا يستدعي «عملية تطهير» يسهل تنفيذها الآن بمساعدة المعلومات العلمية.

إن الاهتمام الحديث الذي يبديه متحف الفن الإسلامي في قطر لجمع فوانيس المساجد العائدة إلى العهد المملوكي ـ إحدى أغنى وسائل التعبير الفني الإسلامية ثراء ـ لهو أمر مبهج، إذ تقوم مؤسسة عامة الآن باقتناء تحف توارت عن الأنظار عقوداً عدة، وحتى لم تُذكر قطّ في الكتابات المتخصصة في الموضوع. وتُجاري المجموعة الآن مؤسسات كمتحف متروبوليتان للفنون ومتحف فيكتوريا وألبرت ومتحف اللوفر من خلال احتوائها على عشرة فوانيس أصلية. والأهم من ذلك كله أن هذه الفوانيس جُمعت من ملاك تاريخيين وتنحدر من أصل يثير الإعجاب، من الأفراد المختلفين من عائلة روثتشايلد في فيينا وباريس ولندن إلى مركيزة بوت في أسكتلندا إلى جامعي التحف الزجاجية المشاهير مثل م. إسبينيان وإرنيستو وولف. نحن في غنى عن القول إن وصفها ونشرها سيكونان عوناً كبيراً في سبيل إعداد قائمة محدّثة عن الفوانيس الباقية.

والأهم من ذلك أن المجموعة ـ رغم أنها جُمعت في العقد الماضي حيث كان توفر هذه التحف الأثيرة في السوق نادراً ـ تغطي ذلك القرن كلّه وتمثل أرفع وأفضل إنتاج لهذه الفوانيس وجميع فترات الحكم الرئيسة. وهكذا تمثل أول وآخر السلاطين المعروفين حالياً كرعاة لفوانيس المساجد في زمانهم وهم: الناصر محمد (حكم من ١٢٩٣–١٣٤١)، والمؤيد شيخ (حكم من ١٤١٢–١٤٢١) (راجع أرقام ٣ و٤ و١٢). وتمثل أيضاً البُناة الثلاثة الأهم للقاهرة في القرن الرابع عشر وهم السلاطين: الحسن (حكم من ١٣٤٧–١٣٦١)، وشعبان الثاني (حكم من ١٣٦٣–١٣٧٧)، وبرقوق (حكم من ١٣٨٢–١٣٩٩)، حيث يُمثل كل منهم بفانوسين، وهذه الفوانيس إما تحمل أسماءهم أو أنتجت إبان حكمهم (أرقام ٦–١١). بالإضافة إلى ذلك يُعتبر أمير مجهول الهوية (رقم ٥) وآخر ذائع صيته في ظل حكم شعبان الثاني (رقم ٩)، مثالاً على شعبية فوانيس المساجد في الصروح التي شيّدت لأفراد من البلاط المملوكي.

وعلى ضوء هذا تقدم إلينا الفوانيس العشرة التالية بصيرة نافذة في تطور الأشكال والبواعث الزخرفية والألوان والكتابات على مدى أكثر من قرن من الزمان، وتُظهر في الوقت ذاته كيف كانت هذه العناصر جميعها جزءاً من لغة فنية شائعة استخدمت طيلة ذلك العهد. وعليه، نجد مشتركات كثيرة بين تحفة صنعت في مطلع القرن الخامس عشر، وبين أخرى أبدعت قبلها بقرن.

(١) راجع مثلاً البحث وبيان المراجع الخاصة بالموضوع Carboni 2001, pp. 165-167, cat. no. 38.

(٢) أفضل مثال باقٍ يوجد في متحف فيكتوريا وألبرت في لندن (Carboni and Whitehouse 2001, pp. 226-227, cat. no. 113).

(٣) لمشاهدة المنحوتات الحجرية والألواح الآجرية، راجع الأمثلة القليلة الواردة في بحث منشور تحت فانوس مسجد معروض في متحف متروبوليتان مصور في كتاب (Carboni and Whitehouse 2001, pp. 228-230, cat. no. 114)، كما تصوّر مخطوطة لآيات قرآنية كريمة تعود إلى القرن الثامن أو التاسع ومنسوخة على رقّ وجد في صنعاء في اليمن، فوانيس كروية تتدلى من أقواس مسجد (von Bothmer 1988, pl. 2).

(٤) بالتحديد هو الأمير إيداكين العلائي البندقار، يوجد الفانوس المذكور في الملاحظة رقم ٣ أعلاه في متحف متروبوليتان للفنون، مدخل الجرد رقم ٩٨٥ و١٩٠ و١٧ (see Carboni and Whitehouse 2001, pp. 228-230, cat. no. 114).

(٥) تُظهر دراسة مسحية أعدها ويت ولام أن الغالبية العظمى من الفوانيس المسجلة اليوم تعود إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر (Wiet 1929 (pls. 4-88) and Lamm 1929-30 (pp. 426-483 ويرد بحث جديد عن فوانيس صنعت للأمير شيخو في حوالي ١٣٥٠–١٣٥٥ في Carboni 2001, pp. 362-365, cat. no. 100.

(٦) يتم بحث إحدى هذه الكرات المطلية بالمينا والذهب في Carboni and Whitehouse 2001, pp. 238-239, cat. no. 119.

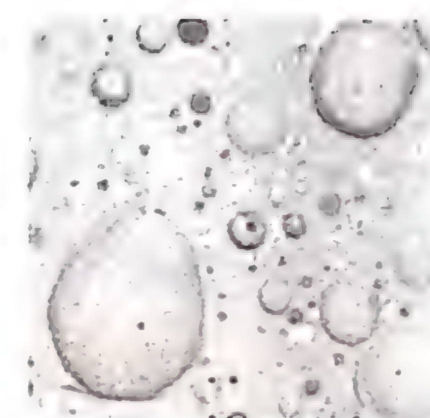
(٧) راجع المقدمة Dawud 1971.

(٨) يصف ويت (١٩٢٩) ٧٨ فانوساً منها السليم ومنها الكامل و١٠ مكسّرة في الكتالوج الذي أعده عن متحف القاهرة.

(٩) Schmoranz 1898, table on p. 47.

(١٠) Lamm 1929-30, pp. 426-483. من بين أهم مجموعات فوانيس المساجد التي انتقلت من مجموعات خاصة إلى مؤسسات عامة في هذه الفترة مجموعتان تعود إحداهما إلى جاي بيربو مورغان (متحف متروبوليتان للفنون في نيويورك) والأخرى تعود إلى دبليو جاي مايارز (متحف فيكتوريا وألبرت في لندن).

التحليل الفني لزجاج العهد المملوكي



إنتاج الزجاج في الحضارة الإسلامية

إن منظر قطعة زجاجية لامعة متقدة التوهج لهو رائع دائماً. وتتطلب عملية أخذ الزجاج من داخل الفرن الذي صهر فيه، ومن ثم نفخه لتحويله إلى آنية سنوات من الخبرة والتجربة وارتكاب الأخطاء والتعلم منها. ومن المعتقد أن صناعة الزجاج في الحضارة الإسلامية كانت تعتمد حتى القرن التاسع على مزج وصهر مادتين أساسيتين وهما الرمل والمعادن القلوية. فالرمل يذوب في درجة حرارة مئوية تبلغ حوالي ١٧١٠، وكان من المستحيل على الزجاجين القدماء توفير مصدر ينتج درجة حرارة كهذه قبل اختراع أفران الصهر العالية. لذلك تم إضافة مساعد صهر قلوي لتخفيض درجة الحرارة التي ينصهر عندها الرمل (سيليكا SiO_2) وكان على الأرجح نطروناً معدنياً مصدره وادي النطرون في دلتا مصر القديمة. ودخلت مادة خام ثالثة في صنع الزجاج كمصدر للجير وهي (أكسيد الكالسيوم CaO)، وكانت على شكل قطع صغيرة توضع في الرمل المستخدم. ويعرف الزجاج المستقر كيميائياً المصنوع من هذه المواد الخام الثلاث بزجاج جير الصودا السيليكي. ولقد صُنعت أبدان جميع الآنيات الزجاجية التي حللت كيميائياً والموجودة في مجموعة متحف الفن الإسلامي في قطر التي يشرحها هذا الكتالوج ـ باستخدام زجاج جير الصودا السيليكي.

وفي وقت ما قبل أواخر القرن الثامن وأوائل القرن التاسع بدأ المصدر المعدني للقلويات ـ الذي يعمل على خفض درجة الحرارة التي ينصهر عندها الزجاج ـ بالنفاد، مما أدى إلى ارتفاع الدرجة التي ينصهر عندها الزجاج وبالتالي إلى زيادة في استهلاك أغلى مادة خام، ألا وهي الوقود. وهذا قاد إلى ما يمكننا وصفه «بثورة» صناعية[١]، فقد أدى التجريب العلمي في النهاية إلى اتخاذ مصدر أكثر شيوعاً بكثير للقلويات وهو النباتات التي كانت وما زالت تنمو في أطراف الصحاري في الشرق الأوسط مثل ساليكورنيا، وعلى الأرجح، تم تحويل النباتات التي احتوت على العنصر الجيري أيضاً إلى رماد في الصحاري التي كانت تنمو فيها.

ولقد صُنعت جميع الفوانيس المشروحة في هذا الكتالوج من هذا الزجاج المصنوع من الصودا والجير وأرمدة النباتات على مدى ١٥٠ سنة، وسرعان ما اكتسحت الأوعية الزجاجية التي يدخل في صناعتها رماد النبات مثيلاتها المصنوعة باستخدام النطرون، واستمر استخدامها في البقاع الإسلامية من الشرق الأوسط طيلة ٦٠٠ عام تلت، واستخدمت بعد ذلك في صناعة الأوعية الزجاجية الفينيسية.

استُخدم نوعان من أفران صهر الزجاج لصناعة الزجاج، الأول عبارة عن فرن صهريجي فيه حجيرة مفردة شبه مستطيلة يصل طولها إلى حوالي أربعة أمتار، كانت المواد الخام الأساسية توضع فيها، وعلى أحد أطرافه فتحة ضيقة تقع على مستوى الأرض كان الوقود يحرق فيها. وفي الطرف المقابل فتحة على القمة تعمل كمدخنة تشفط التيار الهوائي. وتم استخدام هذا النوع من الأفران لتصنيع كميات كبيرة من الزجاج الخام وكانت هذه العملية على الأرجح تتم في عدد محدود من مراكز الإنتاج. النوع الثاني من أفران صهر الزجاج اتخذ شكلاً يشبه خلية النحل وكان يتكون من ثلاث حجيرات: حجيرة سفلية تحتوي على الوقود، وأخرى وسطى تحتوي على بواتق زجاجية، وثالثة عُليا تستخدم لتلدين الأوعية الزجاجية المشكلة بالنفخ (أي تركها تبرد ببطء). كانت الحرارة تستعر من خلال ثقوب مركزية في أرضيتي الحجرتين الوسطى والعليا، وأتاح وجود ثقوب على جدران الفرن إمكانية جمع الزجاج من داخل البواتق الموجودة في الحجيرة الوسطى للفرن. ويثبت دليل آثاري وُجد في مواقع تعود إلى القرن التاسع في الرقّة في سوريا أن هذين النوعين من الأفران كانا يستخدمان في الوقت ذاته[٢].

ألوان الزجاج والمينا

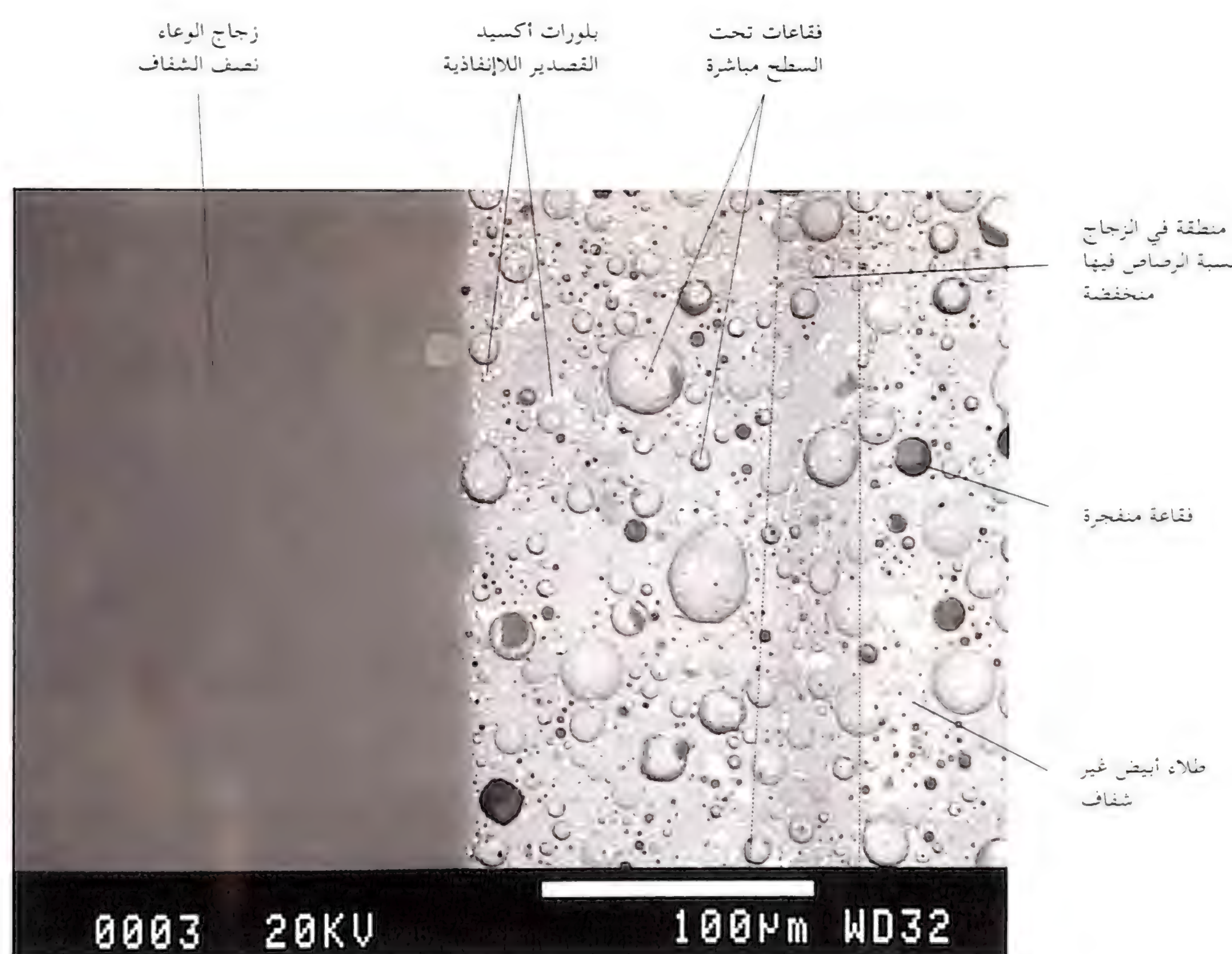
من الأشياء التي تميز الزجاج عن معظم المواد القديمة الأخرى هي طبيعته اللامعة الشفافة، ولقد استطاع الزجاجين القدماء إزالة اللون من الزجاج تماماً لإنتاج مادة تشبه البلور الصخري الشفاف. أدى استخدام أرمدة النباتات (والكوارتز أحياناً) إلى إدخال شوائب حديدية في مصهور الزجاج تضفي على الزجاج لوناً أخضر، كما نتج عن الاختلافات في جو فرن صهر الزجاج ألوان أخرى كالأرجواني نصف الشفاف، والبني والأزرق. ولقد أضاف الزجاجون المسلمون عمداً ملونات لهذه الأوعية الزجاجية التي كانت غالباً خفيفة الألوان لإعطائها ألواناً أغمق بكثير، وكانوا يمزجونها على الأغلب مع مصهور الزجاج في الأفران التي تتخذ شكل خلية نحل، كما كانت تضاف كميات قليلة جداً من المواد الملونة الغنية بالمعادن كالمنغنيز والكوبالت والنحاس الأحمر لإنتاج ألوان داكنة غنية منها الأرجواني والأزرق الكوبالتي والأخضر الفيروزي.

برع الزجاجون المسلمون في استخدام المينا الملون لتزيين الأوعية التي ينتجونها. فمنذ حوالي القرن الثاني عشر استعملت مجموعة واسعة من أنواع الزجاج المعتم لتزيين أوعية نصف شفافة، فالمركبات معدنية الأساس كأكسيد القصدير (أنظر إلى الشكل ١) واللازورد (أنظر إلى الشكل ٢) طليت على فوانيس المساجد نصف الشفافة وعلى أوعية غيرها لتعطي مينا أبيض معتم لامع ومينا أزرق داكناً. ومن المواد التي استعملت أيضاً صبغة محمرّة أساسها الحديد، وأكسيد الرصاص والقصدير لإعطاء لون أصفر معتم، وأكسيد الرصاص والقصدير مع أكسيد النحاس الأحمر لإضفاء لون فيروزي معتم[٣]. كانت معظم هذه الملونات تضاف إلى الأوعية الزجاجية المصنوعة من جير الصودا، لكن بعضها أضيف إلى الأوعية الزجاجية المصنوعة من أوكسيد الرصاص والسيليكا كما هي الحال في استعمال النحاس الأحمر في المينا الأخضر المعتم[٤]. وكان يتم تطحين قطع صغيرة من زجاج معتم (مينا) لتطلى بعد ذلك على أسطح أوعية زجاجية، كانت تقع غالباً ضمن مساحات محددة بالذهب أو أي طلل ملون أحمر. وكان يتم لحم المينا بعد ذلك على سطح الوعاء، وكانت قطع المينا ـ التي يفوق محتواها من أكسيد الرصاص محتوى الآنية التي استخدمت هذه القطع في تزيينها ـ مثالية لأنها كانت تنصهر على درجات حرارة تقل عن درجة حرارة انصهار الوعاء، وبالتالي لم يتعرض بدن الوعاء إلى خطر التشويه[٥].

التحليل الفني للقطع الزجاجية في مجموعة متحف الفن الإسلامي في قطر

تم إجراء تحليل كيميائي للأوعية الزجاجية الاثني عشر، كان الهدف الرئيسي منه هو دراسة عدد من فوانيس المساجد تم نسب بعضها إلى فترة حكم سلاطين معيّنين. وتم فتح المجال بذلك للمرة الأولى لمقارنة التراكيب الكيميائية لكل من طلاءات المينا والزجاج نصف الشفاف الموجودة في فوانيس مساجد والتي تعود إلى تواريخ مختلفة. أتاح هذا لنا إمكانية كشف أيّ ارتباط واضح بين استخدام تركيب معيّن من مواد خام وتاريخ الإنتاج. وكان التحليل التفكيكي الدقيق بالسّر الإلكتروني هو التقنية التحليلية التي استخدمت (راجع هندرسون ١٩٨٨ للحصول على شرح مفصل للعملية).

ولقد دلّ تحليل جميع أبدان الأوعية المركبة من جير الصودا والسيليكا والشوائب على أن صناعتها اعتمدت على الرماد النباتي كمصدر للقلويات (اقترن ذلك بمستويات شوائب أعلى من أكسيدات المغنيسيوم



شكل ـ ١

صورة مكبّرة (تم التقاطها باستعمال ميكروسكوب المسح الإلكتروني) لعينّة مجهرية دقيقة جداً من الطلاء الإسلامي النموذجي الأبيض غير الشفاف (إلى اليمين) والمضاف إلى زجاج الوعاء البني الشفاف (إلى اليسار). وتم استعمال بلورات أكسيد القصدير في الزجاج المصنوع من أكسيد القصدير وجير الصودا لتعتيم الطلاء وتلوينه باللون الأبيض. يحتوي الطلاء أيضاً على فقاعات ظهر قسم منها في السطح، ومنطقة تحتوى على نسبة منخفضة من أكسيد الرصاص.

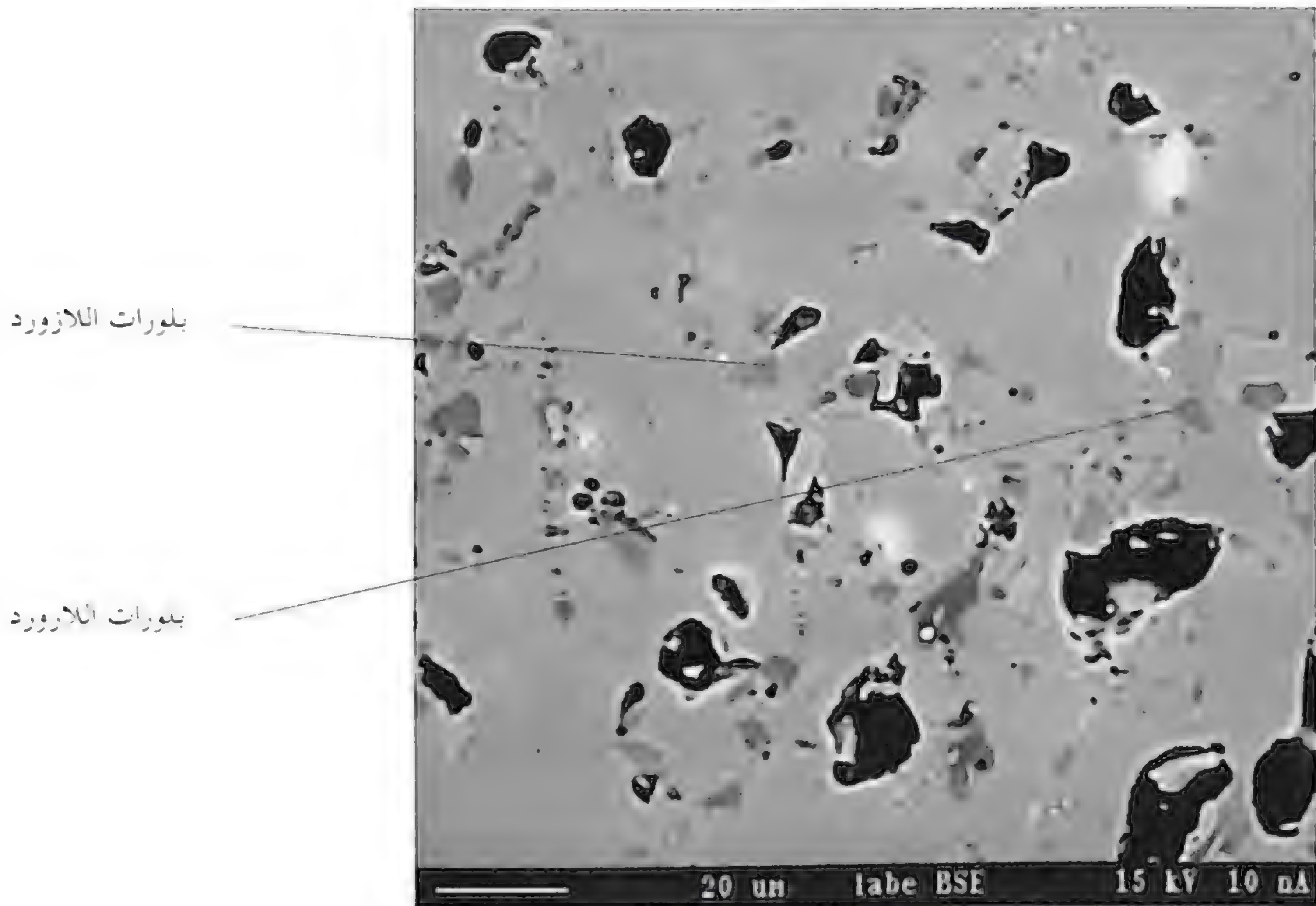
والبوتاسيوم). تم كشف عدد من الأكسيدات في كل قطعة زجاجية ـ صودا (Na_2O)، ماغنيسيا (MgO)، ألومينيا (Al_2O_3)، سيليكا (SiO_2)، أكسيد البوتاسيوم (K_2O) وأكسيد الكالسيوم (CaO). وهي مرفقة تحت بند التركيب الكيميائي لكل مدخل كتالوج. ولقد أدى وجود مستويات نسبية من الصودا وأكسيد الكالسيوم والألومينا والماغنيسيا وأكسيد البوتاسيوم في هذه القطع إلى الربط بين أوعية نُسبت إلى سلاطين معينين. فمعظم التراكيب الكيميائية لهذه الأوعية تتطابق مع التراكيب المنشورة للقطع الزجاجية الإسلامية التي تم إنتاجها برماد النبات[٦]. إذ يمكن للاختلافات في تركيب الزجاج أن تؤدي إلى تباين في درجات انصهاره وتبريده وحتى في تشكيله بالنفخ. إن وجود فرق طفيف في المواد الخام المستخدمة لإنتاج الزجاج في القرنين الثاني عشر والرابع عشر ـ منذ الاعتماد على رماد النبات في صناعة الزجاج ـ يدل على أن العاملين على طلاء الزجاج بالمينا عرفوا ماذا يحدث للزجاج عندما يتعرض لدرجات حرارة عالية خصوصاً طول الفترة التي يبقى فيها الزجاج طرياً، وعرفوا كذلك نسبة انكماشه عندما يبرد[٧].

وعلى الرغم من ذلك، نجد في ثلاثة فوانيس مسجد (أرقام ٣ و٩ و١٢) تراكيب مختلفة قليلاً فهي تختلف عن البقية باحتوائها مستوى أعلى قليلاً من شوائب المنغنيز (MgO)، كما تحتوي على سيليكا أقل ومستويات أعلى غالباً من البوتاسيوم وأكسيد الكالسيوم. ويعزى سبب المستويات الأعلى من الماغنيسيا إلى استخدام نوع من النبات المرمّد يختلف عن النوع المستعمل في صناعة غالبية القطع الزجاجية المطلية بالمينا التي تم إنتاجها بين القرنين التاسع والرابع عشر[٨]. قد تكون الاختلافات التركيبية ذات علاقة باستخدام مواد خام مختلفة في منطقة إنتاج منفصلة، أو قد يكون السبب وجود فرق في استخدام المادة الخام في منطقة الإنتاج ذاتها. وبما أن صناعة كل وعاء من هذه الأوعية ذات التراكيب غير العادية قد تمت في وقت مختلف بين عامي ١٣٠٠-١٤١٥، علماً أن مصدرها واحد وهو مصر، فمن المحتمل أنها تحمل صفات إنتاج ورشة واحدة أو أكثر.

الملوّنات التي نجدها في الأوعية الزجاجية خفيفة الألوان لأبدان فوانيس المساجد هي عبارة عن مزيج من أكسيدي الحديد والمنغنيز (بني فاتح أو شفاف تقريباً)[٩]، أما لون أوعية أبدان فوانيس المسجد الخضراء الفاتحة نصف الشفافة أو البنية فهو على الأغلب ناتج عن مرحلة صهر المواد الزجاجية الخام في الفرن. ومن الخصائص التركيبية العامة للزجاج الإسلامي نصف الشفاف هي وجود أكسيد المنغنيز (MnO)[١٠]. وعلى الرغم من أن طريقة دخوله هذه الصناعة غير واضحة، لكنه أثر بالتأكيد في لون الزجاج خصوصاً مع وجود الشوائب الحديدية التي يمكن أن تكون مرتبطة مع مصدر السيليكا. تحتوي أبدان الأوعية التي تم تحليلها من ٠,٠٤٪-١,٤٪ من أكسيد المنغنيز (MnO) وبين ٠,٣٪-٠,٨٪ من أكسيد الحديد (Fe_2O_3 أو FeO). ولقد تم الحصول على مجموعة ألوان مختلفة للزجاج (كالأخضر الفاتح والرمادي البني أو الشفاف) من خلال تنويع الجو الغازي للفرن الذي كان الزجاج يصهر فيه، مما يفسر الفروقات في العديد من الأوعية الزجاجية الإسلامية خفيفة الألوان.

كان مدى استخدام الألوان المعتمة لطلاء الفوانيس بالمينا واسعاً: فيروزي وأبيض وأصفر وأزرق وبني محمر وبني ووردي مصفر وأخضر. تعرف المركبات التي تجعل المينا معتماً وغني اللون باسم مركبات لاإنفاذية، تتكون طلاءات المينا من زجاج مطحون تم تحويله إلى محلول ومن ثم طلاؤه على أسطح الفوانيس، وكانت تطلى على الأغلب في أجزاء محددة مسبقاً، طلاءات المينا معتمة لأن جسيمات الزجاج المطحون التي تلتحم مع بعضها تحتوي على بلورات ملونة عندما تطلى على سطح الوعاء. وفي تكنولوجيا المينا الإسلامية تحتوي المركبات اللاإنفاذية غالباً على بلورات من أكسيد القصدير (SnO_2) (شكل ١). وعلى هذا تحتوي طلاءات المينا المعتمة البيضاء والصفراء والفيروزية المعتمة نسبة تصل إلى حوالي ٣٪ من أكسيد القصدير. في المينا الأبيض يكوّن القصدير بلورات من أكسيد القصدير. أما في المينا الأصفر المعتم فيمزج مع الرصاص لإنتاج بلورات صفراء من أكسيد رصاص وقصدير ($Pb_2Sn_2O_7$)، وفي المينا الفيروزي تمزج بلورات

أكسيد الرصاص والقصدير ذاتها مع زجاج نصف شفاف أخضر نحاسي (CuO) مما يُنتج لوناً فيروزياً معتماً. ويحتوي المينا الأخضر المعتم على بلورات من أكسيد الرصاص والقصدير ممزوجة بالنحاس الأحمر (CuO) في الزجاج. وعلى الرغم من أن البلورات اللاإنفاذية لمينا اللونين الفيروزي والأخضر المعتمين تم صهرها معاً إلا أنه تم تشكيلهما في أنواع زجاج ذات تراكيب مهجنة مختلفة، وكان الفرق اللوني ينتج على الأرجح عن الاختلاف في تركيب المينا الأخضر والفيروزي: ففي حين أن تركيب المينا الأخضر المعتم يتشكل من جيرا الصودا والسيليكا، يتشكل تركيب المينا الفيروزي المعتم من أكسيد الرصاص وجير الصودا والسيليكا. في هذه الحالة ينتج الوسط الكيميائي للزجاج المهجن لوناً مختلفاً (محتوى أكسيد الرصاص فيه أعلى حول البلورات في المينا الأخضر).



شكل ـ ٢
صورة مكبّرة (تم التقاطها باستعمال ميكروسكوب المسح الإلكتروني) لعيّنة مجهرية دقيقة جداً من الطلاء الأزرق غير الشفاف المستعمل في زخرفة زهرية كافور. واللون الأزرق ناتج عن استخدام بلورات اللازورد التي تظهر بلون رمادي على زجاج جير الصودا.

لا يتضمن إنتاج أربعة من ألوان المينا التي نحللها هنا استخدام أكسيد القصدير كمادة لاإنفاذية[١١]، إذ تم إنتاج المينا البني المحمَّر المعتم من بلورات غنية بالحديد تصل نسبتها إلى ٤٪ ووُضعت في زجاج من جير الصودا والسيليكا يشابهها في التركيب (باستثناء معدل الحديد)[١٢]. وتم الحصول على البني الغامق (رقم ٦) باستخدام مادة مطحونة صابغة غنية بالحديد، نسبتها ٥٪ في المينا الأسود المستخدم في زخرفة (رقم ٩)، رغم أنها قد تكون إضافة تلت صناعة الفانوس. استخدم مينا ذي لون وردي معتم في زخرفة (رقم ٦). وتوحي نسبة خامس أكسيد الفوسفور البالغة فيه ١٪ وقلّة أكسيد القصدير بأنه تم استخدام رماد عظمي كمادة لاإنفاذية. أما اللون فقد نتج على الأرجح بسبب الحديد. اكتشف الرماد العظمي على يد فريستون وستابلتون في مينا أبيض أنتج في العالم الإسلامي[١٣].

التركيب الكيميائي والتاريخ

هناك تقارب من الناحية التركيبية بين فانوسين ذي الرقمين ٦ و ٧ وينسبان إلى عهد السلطان حسن (حكم ١٣٤٧–١٣٦١)، ومثلهما فانوسان يحملان تاريخاً أحدث من تاريخهما قليلاً منسوبان إلى السلطان برقوق (حكم من ١٣٨٢–١٣٩٩)، وهما يحملان الرقمين ١٠ و١١، الفانوسان لا يشتركان في الخصائص التركيبية الرئيسية فحسب بل في أنواع الشوائب أيضاً، بما في ذلك المستويات النسبية من المنغنيز والحديد. وهما يحتويان على التوالي على ٠,٧٦٪ و٠,٧٢٪ من أكسيد الحديد (Fe_2O_3) وعلى ٠,٤١٪ و ٠,٣٢٪ من أكسيد المنغنيز (MnO). ويُعتبر هذا المستوى قريباً جداً مع مدى مستويات الأكسيدات التي كشفت في فوانيس أخرى، وعليه يمكننا الاقتراح أن كل زوج صنع ضمن التقليد التكنولوجي ذاته، وربما في الفترة الزمنية ذاتها.

وعلى سبيل التشابه، لا يمكن تمييز القطع الزجاجية نصف الشفافة (الأرجوانية والزرقاء)، التي تم استخدامها لصناعة أبدان الأوعية الزجاجية داكنة الألوان التي عثر عليها في الفسطاط، عن القطع الزجاجية المصنعة بالرماد النباتي الذي استخدم في صناعة غالبية فوانيس المساجد المشروحة في هذا الكتالوج ـ باستثناء مدخلات الكتالوج ٣ و٩ و١٢[١٤]. إن إجراء تحاليل على فوانيس مساجد أدق تأريخاً سيتيح لنا وضع هذه النتائج ضمن سياق إحصائي أكثر دقة.

من الواضح إذن أن زجاجي العالم الإسلامي برعوا في إنتاج مجموعة بديعة من ألوان مينا في هذه الفترة، فقد أتقنوا تقنية إضافة اللازورد وأكسيد القصدير والحديد بنسب ملائمة، وتقنية معالجة زجاج المينا بالحرارة لتتشكل بلورات صفراء من أكسيد الرصاص والقصدير معاً، وتقنية مزج بلورات صفراء مع قطع زجاجية نصف شفافة ذات ألوان لامعة لإنتاج مجموعة ألوان مينا أخرى. وعلى العكس تماماً، لم يحاولوا ضبط جودة الزجاج المستخدم في صناعة أبدان الأوعية الذي كان غالباً ما يحتوي على فقاعات وشوائب بلورية، ولم يحاولوا ضبط لونه أيضاً. لعل السبب في ذلك أن المينا المستخدم في زخرفة فوانيس المساجد هو ما يستحوذ على عين الناظر أولاً، لا سيما إن كان الفانوس معلقاً[١٥].

(١) Henderson 2002, p.598.

(٢) Henderson 2000, p.78.

(٣) Henderson and Allan 1990, pp.178-180; Freestone and Stapleton 1998, pp. 123-126.

(٤) Freestone and Stapleton 1998, pp. 125-126.

(٥) المرجع السابق صفحة ١٢٦ .

(٦) e.g. Henderson and Allan 1990, Table 1;Henderson 1998, Table 1; Freestone et al. 2000, Table 1, results for Banias.

(٧) Henderson, in press.

(٨) Henderson, et al., n.d. ومن المثير للاهتمـــام، أن القطـع الزجاجـية التي احتـوت نسـبة أعــلى من الماغنيسيا وأقل من السيليكا اختلفت عن تلك المصـــنوعة بين القرنين الثـامن والحادي عشر والتي احتوت نسبة عالية من أكسيد الكالسيوم Henderson, in press.

(٩) الكوبالت هو المادة الملونة في الوعاءين الأزرقين (رقم ١ و٢) . الملوّن المستخدم ليس نقياً لأن معادن الكوبالت مرتبطة بطبيعتها بمعادن أخرى كتلك الغنية بالزرنيخ والمنغنيز والحديد والنحاس الأحمر والنيكل والزنك والرصاص. كلا الوعائين الأزرقين الموجودين في المجموعة يتميزان بوجود شوائب من أكسيديَ الرصاص والزنك. تحتوي القنينة الزرقاء (رقم ١) على ٠,١١٪ من أكسيد الرصاص و٠,٢٤٪ من أكسيد الزنك، أما زهرية كافور (رقم ٢) فتحتوي على ٠,٢٪ من أكسيد الرصاص وعلى ٠,٥٪ من أكسيد الزنك. تتطابق المستويات النسبية لهذه الشوائب تماماً مع استخدام مصدر كوبالت استخدم مراراً للحصـــول على اللون الأزرق في الأوعيـــة الزجاجية الإسلامية التي تعود إلى الفترة من القرن الثاني عشر إلى الرابع عشر بالتحديد في إيران (Henderson 2000, p. 32, fig. 3.4). وهي تُظهر بوضوح أن المسؤولين عن تلوين الزجاج حصلوا على الملوّن الكوبالتي من المصدر ذاته. يوحي الدليل التحليلي الذي يقدمه الملوّن المستخدم ـ وإن اختلفت تراكيب أبدان الأوعية ـ بأن صناعة الوعاءين تعود إلى زمان ومكان واحد .

(١٠) Henderson and Allan 1990, p. 180; Freestone et al., p. 70.

(١١) إن لون المينا الأزرق المعتم الذي استخدم في زخرفة زهرية كافور (رقم ٢) ناتج عن وجود جسيمات مطحونة من اللازورد. وهي مادة أندر بكثير من أكسيد القصدير مصدرها أفغانستان، ولا بد أن استخدامها كان يرفع من قيمة الوعاء.

(١٢) Freestone and Stapleton 1998, pp. 123-125, Table 3.

(١٣) المرجع السابق صفحة ١٢٥، جدول ٣ .

(١٤) Allan 1995, p .23; Henderson 1995.

(١٥) تم صنع الزهرية والقنينة الرقمان (١و٢) من زجاج (أزرق كوبالتي) يفوق بجودته ذلك الذي استخدم لصناعة فوانيس المساجد، ربما لأن هاتين القطعتين كانتا توضعان في مكان أقرب لعيون الناظرين.



٣

فانوس

مصر (القاهرة)، صُنع للسلطان الناصر محمد بن قلاوون (حكم من ٦٩٣–٦٩٤ ومن ٦٩٨–٧٠٨ ومن ٧٠٩–٧٤١هـ/من ١٢٩٣–١٢٩٤ ومن ١٢٩٩–١٣٠٩ ومن ١٣١٠–١٣٤١م)، حوالي ١٣٠٠–١٣٤٠

زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:
١٢,٨٪ صودا (Na_2O)، ٤,٨٪ ماغنيسيا (MgO)، ١٪ ألومينيا (Al_2O_3)، ٦٤,٦٪ سيليكا (SiO_2)، ٣,٣٪ أكسيد البوتاسيوم (K_2O)، ٩٪ أكسيد الكالسيوم (CaO)

الارتفاع: ٣٣ سم
الحد الأقصى للقطر: ٢٧,١ سم

الكتابات، بخط الثلث:
حول العنق: سورة التوبة رقم ٩ من القرآن الكريم، تقريباً نصف الآية ١٨:
«إنما يعمر مساجد اللّه من آمن باللّه واليوم الآخر»

حول البدن:
«عز لمولانا السلط|ـان | الملك | الناصـ|ـر ناصر الدنيا و |الدين محمد»

يتخذ بدن هذا الفانوس الشفاف المائل إلى اللون البني شكل مجسم كروي ذا زوايا، وله عنق يتسع تدريجياً (قياس قطر الدائرة عند الفتحة: ٢٥,٨ سم) وقاع منخفض مطو (قطر الدائرة: ١٣ سم). يحتوي الزجاج على فقاعات قليلة بعضها كبير نوعاً ما، وعلى البدن ست حلقات تعليق. حالته العامة جيدة رغم أن بعض المينا وأغلب الطلاء الذهبي قد زالا بفعل الحك. تتكون الزخارف المطلية بالمينا والذهب من ثلاثة سجلات رئيسة وخمسة شرائط أضيق مشكّلة من نماذج نباتية تمتد على طول البدن. يحتوي السجل المحيط بالعنق على ثلاث رصيعات بينها فواصل منتظمة تتخللها كتابة قرآنية كريمة وتحتوي الرصيعات على زهرة لوتس متعددة الألوان وسط زخارف نباتية كثيفة. كانت الكتابة ذات الطلل الأحمر والمكتوبة على صدر أزرق مطلية بالذهب يوماً ما، وهي مزينة على امتدادها بصور لفائف وأوراق نباتية. أما السجل الثاني الأكبر حجماً والمشكل بفن الخط العربي حول البدن، فقد تم إنجازه بمينا أزرق لامع وضع على صدر ذي زينة نباتية مؤلفة من لفائف ونقاط بيضاء، وتعابير فنية تشبه الفواصل ملونة بالألوان الأحمر والأخضر والأصفر. ويقع السجل الثالث على الجانب الأسفل من البدن وهو عبارة عن ست رصيعات مستديرة ذات فصوص تحتوي كل منها على زهرة لوتس متعددة الألوان تتوسط نموذج نباتي كثيف. أما الشرائط الخمسة الأضيق فهي مرسومة على النحو التالي: واحد منها حول حافة الدائرة، واثنان حول قاعدة العنق، وواحد حول منحنى البدن ذي الزوايا، والأخير قرب القاع، وجميعها تحتوي على نماذج نباتية كثيفة فنية طللها أحمر وحيزها ذهبي.

ولقد ظهرت فوانيس المساجد المزخرفة بالمينا والذهب التي تحمل اسم السلطان لأول مرة في الفترة الطويلة لعهد السلطان الناصر ناصر الدنيا والدين محمد بن قلاوون (١٢٩٣–١٣٤١ وهي فترة حكم تخللتها انقطاعات وجيزة)[١]. ويمكن تأريخ الفوانيس المهداة إلى محمد بن قلاوون بالتقريب فقط لأنها كانت على الأغلب جزءاً من التكليفات الأصلية الخاصة بمدرسته ومدفنه (حوالي ٦٩٨–٧٠٣هـ/ ١٢٩٩–١٣٠٣/ ١٣٠٤م) أو مسجده في قلعة القاهرة (حوالي ٧١٨هـ/١٣١٨م لكنها رممت عام ٧٣٥هـ/١٣٣٤–١٣٣٥م)[٢]. بالإضافة إلى ذلك، ربما تم طلب فوانيس جديدة بعد إتمام الصرح كبدائل لفوانيس مكسورة أو لتضاف إلى المجموعة الموجودة، وعلى ضوء هذا يمكن تأريخها بشكل عام في تواريخ تقع ضمن فترة حكمه.

يدرج كارل يوهان لام في قائمة أحد عشر فانوساً مهداة إلى هذا السلطان، وعلى الأرجح يتوافق الفانوس موضوع حديثنا من حيث وصفه وفانوس آخر أهدي إليه يحمل الرقم ٢٤ ولا ترد صورة له، لأنه كان ضمن مجموعة بارون إدوارد دي روتشايلد عندما قام لام بالكتابة عن الموضوع[٣]. وهناك ثمة فانوس آخر تم إهداؤه إلى محمد بن قلاوون في متحف أشموليان في أكسفورد[٤]، وآخر يظهر في هذا الإصدار (رقم ٤). وتُظهر دراسة موجزة للمجموعة التي تتماثل أبعادها العامة أن بدن بعضها كروي تماماً بينما يكون بعضها الأخر على شكل مجسم كروي ذي زوايا، ومنها القصير الثخين بعض الشيء ومنها الممدود، أغلبها ذو قاع يشبه البوق، ولأربعة منها فقط قاعدة منخفضة كالفانوس الذي نناقشه. وللغالبية العظمى ست حلقات تعليق لكن أشكالها وطريقة تركيبها تختلف.

السمات الزخرفية الأساسية لهذه المجموعة راسخة، إذ يحتوي الشريط المشكل بفن الخط العربي حول العنق آية قرآنية كريمة تلائم وظيفة الفانوس ضمن سياق ديني، أما الشريط الأكبر حول البدن فيحمل اسم السلطان. وبدن الفانوس بأكمله، بما فيه جانبه السفلي الذي يصبح أبرز جزء عندما يتدلى الفانوس، مزخرف

بشرائط إضافية أضيق تقع بين الشرائط المشكّلة بالكتابة. وهناك متباينات عدّة تساهم في جعل المجموعة مختلفة وهذا بالكاد يساعدنا على الوصول إلى فهم مناسب لتسلسلها الزمني إبان فترة حكم محمد بن قلاوون. إذ تظهر الآية رقم ١٨ من سورة التوبة مثلاً في هذا الفانوس والفانوس رقم ٤ فقط. وربما كانت الكتابة القرآنية الكريمة بحروف ذهبية، والعبارة الدنيوية المكتوبة بالمينا الأزرق اللامع، أكثر شيوعاً، لكنهما لا تشكلان القاعدة العامة؛ إذ غلب العكس في الحالات الأخرى. ويظهر التشابه الأقرب له في الفانوس رقم ٤، وما يجعل من عملية تحديد الإطار الزمني لهذا الفانوس أكثر سهولة هو وجود سمات مشتركة عدة مع تحفة في متحف الفن الإسلامي في القاهرة ـ وهي تحفة أخذت من مدرسة السلطان محمد المُشيدة في الفترة ١٢٩٩–١٣٠٤[٥]. ومن هذه السمات الجمع بين المينا الأبيض والأحمر أو الأصفر والأخضر في الأوراق المدببة، أو ذات السنّين أو ذات فصوص ثلاثة مستديرة التي تزين نهايات اللفائف البيضاء التي تغطي الخلفية؛ وتناظر أزهار اللوتس على العنق وعلى الجانب السفلي من حيث الشكل والتركيب اللون، وتشابه تركيب حلقات التعليق أيضاً، إذ وضعت كل واحدة منها في رصيعة اتخذت شكل دمعة، ظللها من المينا الأحمر. ومن السمات المختلفة فيهما هو انعكاس الألوان الزرقاء والذهبية للكتابتين في الفانوس الموجود في القاهرة، واختلاف النصين القرآنيين، وشكل فانوس القاهرة الأكثر استدارة وتباين تفاصيل زخرفية أخرى فيهما. وبناءً على ذلك وحتى لو افترضنا أن التحفة الموجودة في القاهرة كانت جزءاً من الطلب الأصلي لمدرسة السلطان، فالأرجح أن هذا الفانوس لم يكن جزءاً من التكليف ذاته.

كان هذا الفانوس والفوانيس أرقام ١ و٧ و١١ المعروضة في هذا المعرض من أملاك ألفونس دي روثتشايلد في باريس في نهاية القرن التاسع عشر (مدخل الجرد رقم ٤٨ ب). ثم آلت إلى إدوارد دي روثتشايلد في باريس ومن بعده إلى باتشيفا دي روثتشايلد في تل أبيب.

المنشورات:

ربما تمت مناقشته ولكنه لم يصوّر في Lamm 1929-30, p. 433, no. 24; Christie's 2000, lot 13.

الحاشية:

(١) هذا بالطبع لا ينفي حقيقة أن أوائل السلاطين المماليك، أو حتى الأيوبيين، قاموا برعاية فوانيس مساجد لم يبق منها شيء. تم إنتاج أقدم فانوس باقٍ يمكن تحديد تاريخه ـ وهو وقف لمدفن الأمير إيداكين الذي توفي عام ١٢٨٥ـ خلال فترة حكم والد الملك الناصر محمد وهو الملك المنصور قلاوون (حكم من ٦٧٨–٦٨٩هـ/١٢٧٩–١٢٩٠م). وهو حالياً من ضمن مقتنيات متحف متروبوليتان للفنون (مدخل جرد رقم 17.190.985)، ارجع إلى Carboni and Whitehouse 2001, pp. 228-230, cat. no. 114.
أدين بالشكر للسيد عيسى بيدون لمساعدته إياي في قراءة الكتابات الموجودة على مجموعة التحف خلال زياراتي في سبتمبر من عام ٢٠٠٢.

(٢) Carswell, 1959, pp. 234-240; Meinecke 1992, pp. 88, 122, 167, nos. 9B/1, 9C/78, 9C/324 تم بناء مسجد ومدرسة باسم محمد بن قلاوون أيضاً في حلب عام ٧٢٧هـ/١٣٢٦–١٣٢٧م (Meinecke 1992, p. 145, no. 9C/210).

(٣) Lamm 1929-30, p. 433, no. 24. تم وصف الفوانيس الأحد عشر في الصفحات ٤٣٢–٤٣٥، أرقام ١٩–٢٩؛ وتظهر سبعة أخرى في (pls. 190:6-10, 200:3, and colour pl. F). والفوانيس الثلاثة (باستثناء هذا المصباح) منشورة في (Wiet 1929, pp. 68-69, 134-136, 139-140, pls. 6, 12, 18). وأحد الفوانيس التي يصفها لام بالتحديد رقم ٢٣ (pl. 190:7) والوحيد المصنوع من الزجاج الأزرق ـ هو على الأرجح نسخة مقلدة تعود إلى القرن التاسع عشر.

(٤) Inv. no. EA1972.5 See Newby 2000, pp. 40-41, no. 31.

(٥) Wiet 1929, pp. 68-69, pl. 6.



٤

فانوس

مصر (القاهرة)، صُنع للسلطان الناصر محمد بن قلاوون (حكم من ٦٩٣–٦٩٤، ومن ٦٩٨–٧٠٨، ومن ٧٠٩–٧٤١هـ/من ١٢٩٣–١٢٩٤، ومن ١٢٩٩–١٣٠٩، ومن ١٣١٠–١٣٤١م)، حوالي ١٣٠٠–١٣٤٠

زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:
١٢,٧٪ صودا (Na_2O)، ٤,٣٪ ماغنيسيا (MgO)، ١,١٪ ألومينيا (Al_2O_3)، ٦٧٪ سيليكا (SiO_2)، ٣,٥٪ أكسيد البوتاسيوم (K_2O)، ٨,١٪ أكسيد الكالسيوم (CaO)

الارتفاع: ٣٣ سم
الحد الأقصى للقطر: ٢٨,١ سم

الكتابات، بخط الثلث:
حول العنق: سورة التوبة رقم ٩ من القرآن الكريم، تقريباً نصف الآية ١٨:
«إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وأقام»

حول البدن:
«عز لمولانا السلط|ـان |الملك |الناصـ|ـر ناصر الدنيا و |الدين محمد بن قلاوون»

يتخذ بدن هذا الفانوس الشفاف المُخضر شكل مجسم كروي مفلطح ذا زوايا، وله عنق يتسع تدريجياً (القطر عند الفتحة: ٢٦,٣ سم). ولقد تعرضت التحفة للكسر في مرحلة ما وتم ترميمها حديثاً ووضع بدائل لقاعها الأصلي ولجزء كبير عند المنحنى الزاويّ للبدن وكذلك لشظية عند الحافة. وتظهر في الزجاج فقاعات كثيرة بعضها كبير. وعلى البدن ست حلقات تعليق مركبة في فواصل منتظمة. وتتكون الزخرفة المطلية بالمينا والذهب من ثلاثة سجلات رئيسة وثلاثة شرائط أضيق تتكون من نماذج نباتية تمتد على طول البدن. وتظهر كتابة على اثنين من السجلات الرئيسة، المحيطين بالعنق والبدن. السجل المحيط بالعنق يحتوي على ثلاث رصيعات في فواصل منتظمة تحمل زهرة لوتس متعددة الألوان وسط تصاميم نباتية كثيفة. كانت الكتابة المحيطة بالعنق ـ ذات طلل حمراء مكتوبة على صدر أزرق ـ مطلية بالذهب ومزينة على امتدادها باللفائف وأوراق الأشجار. أما السجل الثاني المشكل بفن الخط العربي حول البدن فقد تم إنجازه بمينا أزرق على صدر من لفائف ونقاط بيضاء وتعابير فنية أشبه بالفواصل، ملونة بالأحمر والأخضر والأبيض والأصفر. وما زال معظم الطلاء الذهبي موجوداً. ويتكون السجل الثالث الموجود على الجزء السفلي من البدن من رصيعات زرقاء كثيفة مطلية بالذهب ومستديرة تتوسط لفيفاً أزرقاً رقيقاً وأوراق نباتات وأزهار بيضاء وحمراء وزرقاء وصفراء وخضراء. أما الشرائط الثلاثة الأضيق، اثنان على قاعدة العنق وواحد على حافة الدائرة، فتحتوي على تصاميم نباتية كثيفة طللها من المينا الأحمر وحيّزها مغطى بالذهب. يحتوي الشريط الأكبر تحت قاعدة العنق على رصيعات مستديرة ذات فصوص تتراوح مع تعبيرات مثلثة وأزهار متعددة الألوان ثلاثية الأسنان.

يشكل هذا الفانوس زوجاً مع رقم ٣[١]، ولا بد أنه كان جزءاً من التكليف ذاته. ووجودهما الآن في المجموعة ذاتها لهو أمر يدعو إلى البهجة رغم أن ملكيتهما كانت سابقاً تعود إلى مالكين مختلفين[٢]. الفانوسان يتطابقان تقريباً في أبعادهما وشكليهما ومخططاتهما الزخرفية، والآية القرآنية الكريمة المطلية بالذهب، وحتى في اسم السلطان المنسوخ عليهما بالمينا الأزرق. وتظهر التراكيب اللونية ذاتها في الأوراق النباتية متعددة الأسنان أو ثلاثية الأسنان ـ التي تملأ حيز الصدر ذو اللفائف والمحتوي على الكتابة الرئيسة ـ وفي أزهار اللوتس متعددة الألوان والمتمركزة في الرصيعات حول العنق.

وعلى الرغم من العلاقة الوثيقة بينهما، إلا أن الاختلافات بينهما مثيرة للاهتمام: إذ تُظهر الحرية النسبية التي تمتع بها الزجاجون ورسامو الزجاج في إنتاج عدد كبير من فوانيس المساجد وزخرفتها، حتى عندما كانت هذه الفوانيس تابعة للتكليف ذاته. ومن المؤكد أن خطاطَين قاما بتخطيط الكتابتين، ويتجلى هذا بوضوح من خلال التفاصيل الأسلوبية كتخطيط حرف «الواو» المفصل (قارن الرقمين ٣ و٤). أسلوب خطاط الفانوس موضوع حديثنا هنا أكثر «اختزالاً»، مما أتاح له إضافة كلمة أخرى من الآية القرآنية الكريمة على رقعة الخط ووضع اسم السلطان الراعي له (ابن قلاوون) في الشريط الرئيس. وإن عدم وجود الطلل، الذي يتخذ شكل دمعة، عند حلقات التعليق يجعل الكتابة في هذا الفانوس أكثر انسيابية من نظيرتها[٣]. أما الرصيعات الكبيرة المستديرة ذات الفصوص على الجزء السفلي (رقم ٣) فتشكل شريطاً أكبر حول قاعدة العنق. ونتيجة لذلك يختلف الجانب السفلي هنا تماماً عمّا نجده في رقم ٣ الذي يُظهر رصيعات بارزة وظاهرة على صدر أزرق، ويُظهر بشكل خاص نموذج لفائف أزرق غير عادي معقد التركيب مع أوراق مهدبة متماوجة، منها الأبيض والأحمر، والأصفر والأخضر، والأبيض والأزرق، والأصفر والأحمر.

ويوحي ما ذُكر أعلاه ـ إضافة إلى الفرق البسيط في التركيب الذي يفسر وجود اللون الأخضر الخفيف للزجاج هنا، مخالفاً بذلك اللون النموذجي المائل إلى البني في رقم ٣ ـ بأن تكليفات معينة تم إنجازها على مدى فترة زمنية معينة باستخدام أكثر من عجنة زجاج واحدة، وعلى يد فريق من حرفيين عدة.

لم يتم نشره سابقاً

الحاشية:

(١) أنظر البحث رقم ٣ بما في ذلك الملاحظة رقم ٣ حيث يوجد تحليل للمجموعة.

(٢) كان هذا الفانوس في مجموعة إرنيستو وولف في أغلب فترات القرن العشرين.

(٣) في رقم ٣، 'يختفي' جزءٌ من الحرف تحت الرصيعة المحيطة بالحلقة كما في كلمة «الناصر» المرئية بكاملها.



٥

فانوس

مصر (القاهرة)، حوالي ١٣٠٠–١٣٥٠

زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:
يشير التركيب الكيميائي للمينا الأخضر المعتم إلى أن هذا الفانوس يعود إلى مرحلة قديمة من التاريخ الإسلامي

الارتفاع: ٢٦,٨ سم
الحد الأقصى للقطر: ١٨,٥ سم

الكتابة، بخط الثلث:
حول البدن:
«عز لمولانا السلطان الملك العالم العادل»

لهذا الفانوس الشفاف المائل إلى اللون الوردي بدن على شكل مجسم كروي ذي زوايا وعنق يتسع تدريجياً (الحد الأقصى للقطر: ١٧ سم)، وقاع يتخذ شكل بوق (الحد الأقصى للقطر: ١١,٨ سم). يحتوي الزجاج على فقاعات قليلة نسبياً، وعلى البدن ست حلقات تعليق وضعت في فواصل منتظمة. السطح بحالة عامة جيدة، لكن معظم الطلاء الذهبي الأصلي زال بفعل الحك. تتكون الزخارف المطلية بالمينا والذهب من ثلاثة سجلات رئيسة وأربعة شرائط أضيق مزينة بتصاميم نباتية. القاع يزدان بشريط أزرق ضيق حيزه مزين بزخرفات نباتية مطلية بالذهب لها طلل أحمر، كما يزهو بشريط أكبر ذي طلل أحمر أيضاً. أما السجل المحيط بالعنق فله صدر مزين بزخارف نباتية من أوراق ذهبية حمراء الطلل وموضوعة على صدر أزرق. وتتراوح ثلاث رصيعات دائرية مع ثلاث أزهار لوتس على مدى فواصل منتظمة. تحتوي كل رصيعة على شعار نبالة مرسوم من شريطين أفقيين أبيضين يتوسطهما شريط أحمر، ونرى في أزهار اللوتس التركيب اللوني الأبيض والأحمر ذاته، ويحتوي الجانب السفلي أيضاً على تركيب مشابه من ثلاثة شعارات مرسومة وثلاث أزهار لوتس وضعت على صدر نباتي. أما الشريط الرئيس فيحتوي على الكتابة الوحيدة على الفانوس، وهي ذات طلل أحمر وكانت مطلية بالذهب وموضوعة على صدر أزرق. وتتخلل الكتابة ست حلقات تعليق وضعت في إطار من رصيعات بيضوية كبيرة مستدقة الأطراف ذات طلل أحمر. وتظهر أزهاراً ذات بتلات صفراء وخضراء على الشريط الضيق الواقع فوق الكتابة بالإضافة إلى المينا الأبيض والأحمر الذي يظهر على بقية السطح، وفي أسفل القاعدة أنبوب كان على الأرجح يعمل كحامل للفتيلة (أنظر أيضاً إلى الرقم ٧).



إن نسب هذا الفانوس غير مؤكد؛ إذ تفيدنا الكتابة الظاهرة عليه أنه تم إهداؤه ظاهرياً إلى سلطان مجهول الهوية، لكنّه يحتوي في الوقت ذاته أيضاً على نوع من شعارات نبالة ارتبط بشكل أعم بأمير ما. ولقد ظهر الفانوس للمرة الأولى في كتالوج البيع الخاص بمجموعة بيوت، تم نسبه عندئذٍ إلى القرن الرابع عشر اعتماداً على مقارنته مع تعبيرات زخرفية مشابهة (وإن كانت أبرز)، وهي تتكون من أزهار اللوتس ظهرت في فوانيس استخدمت لتتدلى من سقوف مدرسة السلطان حسن (حكم من ٧٤٨–٧٥٢، ومن ٧٥٥–٧٦٢هـ/١٣٤٧–١٣٥١، ومن ١٣٥٤–١٣٦١م، أنظر إلى الفانوسين رقم ٦ و٧)[١]. ولقد ظهرت أزهار اللوتس كعناصر زخرفة مسبقاً في فوانيس تعود إلى فترة حكم السلطان محمد بن قلاوون (حكم من ٦٩٣–٦٩٤، ومن ٦٩٨–٧٠٨، ومن ٧٠٩–٧٤١هـ/١٢٩٣–١٢٩٤، ومن ١٢٩٩–١٣٠٩، ومن ١٣١٠–١٣٤١م، أنظر إلى الرقمين ٣ و٤)، وعليه يكون نسب المصباح إلى منتصف القرن الرابع عشر غير دقيق.

معنى شعار النبالة المخطط أفقياً وسط دائرة ـ والمعروف في مصطلحات شعارات النبالة باسم العصابة الأفقية ـ مبهم لكنه يبدو مقتصراً على العهد المملوكي. يفيد ل. أ. ماير بأن أمراء عدة استخدموه في النصف الأول من القرن الرابع عشر، فبعضهم استخدموه عندما كانوا سُعاة بريد. ويذكر أيضاً أن السلطان لاجين (حكم من

٦٩٦–٦٩٨هـ/١٢٩٦–١٢٩٩م) كان يتقلده[٢]. يمكننا أن نجد أمثلة كثيرة على هذا الشعار منقوشة على حجارة صروح مملوكية لكن اللون فيها باهت الآن. وقد تتفاوت ألوانه حسب ما تظهره الأمثلة الباقية والمصادر الأدبية، لكن الشعار ذو الخطوط الثلاثة الأبيض ـ الأحمر ـ الأبيض الذي نراه على هذا الفانوس يبدو الوحيد من نوعه. وهناك تناظر مشابه في الأداة يظهر في فانوس كان سابقاً في مجموعة بارون دي غوستاف دي روثتشايلد في باريس، ويحتوي على تتابع أحمر ـ ذهبي ـ أحمر وكتابة باسم الأمير أرغون الناصري (توفي ١٣٣١)[٣].

من المحتمل ألاّ يكون هذا الفانوس قد صُنع تلبية لتكليف معين، وربما جمع تصاميم زخرفية شعبية وكتابية ملكية عامة لكي تكون عملية تسويقه أسهل. توحي هيمنة التركيب اللوني الأزرق ـ الذهبي ـ الأحمر، وكذلك الاستخدام شديد التحفظ للونين الأصفر والأخضر، بتاريخ يقارب منتصف القرن الرابع عشر وليس مطلعه، رغم أن هذا يبقى مجرد تخمين.

اقتنى جون باتريك ـ مركيز بيوت الثالث (١٨٤٧–١٩٠٠) ـ الفانوس ليُعرض في ماونت ستيوارت قرب روثسي في أسكوتلندا حيث مقر العائلة الذي بدأ ترميمه عام ١٨٧٧، هذا ونجهل على وجه التحديد تاريخ وظروف اقتنائه الفانوس[٤]. وبقيت هذه التحفة مجهولة بالنسبة إلى الباحثين حتى ظهورها في مزاد في لندن قبل سنوات قليلة وذلك نظراً إلى موقعها البعيد وإلى حقيقة أنها كان مُلكاً لعائلة أوروبية نبيلة لم تكن مهتمة بجمع تحف الفن الإسلامي.

المنشورات:

Christie's 1996, lot 24.

الحاشية:

[١] Christie's 1996, p. 54، ويذكر بالتحديد فانوساً في متحف اللوفر وفانوسين في القاهرة نُشرا في Wiet 1929, pls. 22 and 23.

[٢] Mayer 1933, p. 17.

[٣] لا أعرف المكان الحالي لهذا الفانوس، لكن ثمة رسم له منشور في (Mayer 1933, pl. 46)، والفانوس مذكور أيضاً في Wiet 1929, p. 156, no. 14, and Lamm 1929-30, p. 430, no. 13. وينوه لام إلى أن الفانوس ربما كان ملكاً لبارون لامبير في بروكسل.

[٤] بقي الفانوس ملكاً للعائلة وانتقل عبر أجيال متلاحقة عدة بعد ذلك من جون، مركيز بيوت الرابع (١٨٨٣–١٩٤٧)، إلى جون، مركيز بيوت الخامس (١٩٠٧–١٩٥٦)، وأخيراً إلى جون، مركيز بيوت السادس (١٩٣٣–١٩٩٣).



٦

فانوس

مصر (القاهرة)، فترة حكم السلطان الناصر الحسن بن محمد ناصر الدين ناصر الدين
(حكم من ٧٤٨–٧٥٢، ومن ٧٥٥–٧٦٢هـ/١٣٤٧–١٣٥١، ومن ١٣٥٤–١٣٦١م)
أو بُعيد ذلك، حوالي ١٣٥٠–١٣٦٥
زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:
١٣,١٪ صودا (Na_2O)، ٣,٨٪ ماغنيسيا (MgO)، ١,١٪ ألومينيا (Al_2O_3)، ٦٦,٦٪ سيليكا (SiO_2)،
٢,٩٪ أكسيد البوتاسيوم (K_2O)، ٨,٣٪ أكسيد الكالسيوم (CaO)

الارتفاع: ٢٧,٨ سم
الحد الأقصى للقطر: ٢٥,٩ سم

مدخل الجرد رقم GL.001.99

الكتابات، بخط الثلث:
حول العنق:
«مما عمل برسم المقر العالي المولوي الاميري الكابيري المالكي»

حول البدن:
«العالم» (نُسخت ثلاث مرات)

حول الجانب السفلي من البدن:
«العالم» (نُسخت ثلاث مرات)

يتخذ بدن هذا الفانوس الشفاف المائل إلى اللون البني شكل مجسم كروي ذا زوايا، وله عنق يتسع تدريجياً (القطر عند الفتحة: ٢٠ سم) وقاع منخفض منطو (القطر: ١١,٩ سم). يحتوي الزجاج على فقاعات يميل حجم بعضها إلى الكبر خصوصاً عند القاع، ونجد في الجانب السفلي من القاع علامة كبيرة (تركها قضيب نفخ الزجاج). وعلى البدن ست حلقات تعليق. الحالة العامة للفانوس جيدة لكن جزء من الطلاء الذهبي والمينا مفقود. تتكون الزخرفة المطلية بالمينا والذهب من ثلاثة سجلات رئيسة وخمسة شرائط أضيق تتكون من تصاميم نباتية ممتدة. والسجلات الثلاثة تحمل كتابات ـ أحدها يحيط بالعنق والآخر بالبدن والثالث موجود على الجانب السفلي. تم إنجاز الكتابة المحيطة بالعنق بمينا أزرق موضوع على صدر من لفائف ونقاط بيضاء وتعبيرات زخرفية تشبه ورقة الشجر ذات ألوان حمراء وخضراء وصفراء ووردية. أما الشريط المحيط بالبدن فيحتوي على ثلاثة ألواح تَظهر كل واحدة منها كلمة «العالم» وثلاثة ألواح متراوحة تحمل كتابة منمقة شبه كوفية. وتظهر الكتابة الأولى على صدر من الأشكال النباتية مع تعابير زخرفية تشبه ورقة الشجر منها الأحمر والأبيض والأخضر والأصفر، أما الكتابة الثانية فهي ذات طلل أحمر وتقع على صدر أزرق وأحمر وما زالت تحتفظ بجزء كبير من الطلاء الذهبي الأصلي. أما السجل الثالث الواقع على الجانب السفلي من البدن أيضاً فيُظهر ثلاثة ألواح تحمل كلمة «العالم» وتتراوح مع رصيعات مستديرة ذات فصوص موضوعة على تصميم نباتي كثيف مفخم من خلال ألوان المينا المختلفة. تحتوي الشرائط الخمسة الأضيق ـ اثنان على قاعدة العنق وواحد على الحافة، وآخر حول المنحنى الزاوي للبدن، وأخير قرب القاع ـ على تصاميم نباتية كثيفة مرسومة بإتقان طللها من المينا الأحمر، وحيزها مليء بالذهب، فيما يحتوي الشريط الأكبر الواقع تحت العنق على أزهار لوتس متعددة الألوان من أزرق وأصفر وأخضر وأبيض. وكُتب تحت العنق بالحبر الأسود "GL3035 30523".

ومن الأرجح أن إنتاج هذا الفانوس تم إبان فترة حكم السلطان الحسن (حكم حوالي ١٣٤٧–١٣٦١) ونستند في ذلك إلى تشابه ألواحه الغريبة شبه الكتابية والمحيطة بالبدن مع تراكيب مماثلة تظهر على ثلاث تحف من مقتنيات متحف الفن الإسلامي في القاهرة أخذتها السلطات المصرية من مدرسة هذا الحاكم. إذ تم تشييد الصرح القاهري بعد وفاته في عام ٧٦٤هـ/١٣٦٣–١٣٦٤م)[١]. وتوحي الكتابة المحيطة بالعنق بأن راعي صانعه كان أميراً مجهولاً للأسف عاش في ظل حكم السلطان الحسن وكان له شأن. تركيب الزجاج في هذا الفانوس يشبه نظيره في الفانوس التالي رقم ٧، مما يوحي بأن التحفتان معاصرتان لبعضهما وذلك اعتماداً على أدلة علمية.

سبب بروز الألواح الزخرفية ذات الكتابة شبه الكوفية في هذا الفانوس هو حقيقة أنها قد رُسمت حول البدن بدلاً من العنق كما هو الحال في الفوانيس الثلاثة الأخرى المذكورة أعلاه. ومن العوامل التي تساهم في إبرازها الصدر الأزرق الذي تقع عليه والمادة الحمراء التي تشغل الحيز بين شبه الكتابة بالإضافة إلى الطلاء الذهبي ـ المتلاشي بفعل الحك ـ والذي يملأ كامل الجزء المتبقي من السطح. وعلى العكس تماماً، لا تُظهر الألواح الثلاثة الأخرى حول البدن والتي تحتوي كل منها على كلمة «العالم» بخط ذهبي كبير، مثل هذا التباين اللوني بل تحتوي على الصدر النموذجي المكون من تصاميم نباتية ممتدة وأوراق أشجار ملونة بارزة. ونجد هنا أيضاً مينا بني اللون ضارباً إلى اللون الأرجواني مع اللون الأبيض بالإضافة إلى الاستخدام المعتاد لصور الأوراق البيضاء والحمراء، والبيضاء والزرقاء والصفراء والخضراء. ويحتوي الشريط المحيط بالعنق أيضاً

على اللفائف البيضاء اللولبية المعتادة وذات الأوراق المدببة. وعلى الرغم من ذلك تم استخدام مينا وردي غير شائع، ونجد في كبرى الأوراق حوافاً مهدبة تُظهر تراكيب متعددة الألوان: أبيض ـ أحمر ـ أصفر ـ أخضر وأبيض ـ وردي ـ أحمر. وفوق هذا كله، أبدع الرسام في خلق مؤثر ثلاثي الأبعاد من خلال رسمه لبعض الأوراق الكبيرة وجعلها تقع فوق الخط العربي، بحيث يحيط اللفيف النباتي بالكتابة. تساعد هذه التفاصيل الغريبة على جعل هذا الفانوس مميزاً بين المجموعة الصغيرة من التحف الباقية ذات التصاميم الشبيهة بالكتابة الكوفية، كما أنها شاهدة على وجود اتجاه فني أكثر تطوراً. ورغم هذه الاختلافات، يبقى نسب الفانوس إلى فترة حكم السلطان الحسن هو الأرجح إلى أن يتم وصف وتحليل فوانيس أخرى يمكن تأريخها إلى فترة سبقت تلك الفترة وتحمل تفاصيل فنية مشابهة.

ينسب غوستاف شمورانز أصل الفانوس إلى إسبانيا، حيث كان البارون نثانييل فون روثتشايلد مالك الفانوس[2]. ورغم غياب أي دليل يدعم هذا الأصل، إلا أنه من المحتمل أن يكون قد وصل إسبانيا عن طريق التجارة بعد سقوط السلطنة المملوكية، وربما أصبح نبع إلهام استُوحيت منه التحف الزجاجية المطلية التي صُنعت في برشلونة في مطلع القرن السادس عشر[3]. وتاريخه الحديث مثير للاهتمام أيضاً. فبعد أن كان مُلكاً لثلاثة أجيال من آل روثتشايلد في ڤيينا، تمت مصادرة مجموعة البارون ألفونس كلها على يد الجيش الألماني ووضعت لاحقاً في متاحف نمساوية إلى أن أعادتها الحكومة إلى ورثة ألفونس في عام ١٩٩٩. وفي العام ذاته عُرضت المجموعة للبيع في مزاد علني في لندن[4].

المنشورات:

Schmoranz 1898, p. 56, pl. 22, fig. 3; *Theresianumgasse* Inventory 1903, p. 86, no. 200 (a); Lamm 1929-30, p. 445, no. 67, pl. 191:11; Christie's 1999, lot 185.

الحاشية:

(١) Wiet 1929, pp. 20-24, pls. 25-27.

(٢) Schmoranz 1898, p. 56; Nathaniel von Rothschild (1836-1905), Vienna, catalogued his lamp as inv. no. AR3313.

(٣) The standard reference work is Frothingham 1956. See also Carboni 1989, pp. 150-151.

(٤) كانت المجموعة ملك ألبرت فون روثتشايلد في ڤيينا بين ١٩٠٥–١٩١١؛ ومن ثم ملك ألفونس فون روثتشايلد في ڤيينا بين ١٩١١–١٩٣٨؛ واستولى عليها الرايخ الثالث عام ١٩٣٨؛ ثم تم وضعها في المتاحف الحكومية النمساوية بين ١٩٤٥–١٩٩٩؛ وتم إرجاعها إلى ورثة ألفونس فون روثشايلد عام ١٩٩٩. ويُقدم ألان غروبر سرداً تاريخياً شاملاً في مقدمته للكتالوج الخاص بالمزاد (Christie's 1999, pp. 5-7).



٧

فانوس

مصر (القاهرة)، فترة حكم السلطان الناصر الحسن بن محمد ناصر الدين ناصر الدين
(حكم من ٧٤٨–٧٥٢، ومن ٧٥٥–٧٦٢هـ/١٣٤٧–١٣٥١، ومن ١٣٥٤–١٣٦١م)
أو بُعيد ذلك، حوالي ١٣٥٠–١٣٦٥
زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:
١٣,٢٪ صودا (Na_2O)، ٣,٦٪ ماغنيسيا (MgO)، ١,٣٪ ألومينيا (Al_2O_3)، ٦٨٪ سيليكا (SiO_2)، ٢,٦، ٪ أكسيد البوتاسيوم (K_2O)، ٨,٨٪ أكسيد الكالسيوم (CaO)

الارتفاع: ٢٧,٥ سم
الحد الأقصى للقطر: ١٨,٦ سم (عند الفتحة)

لهذا الفانوس الشفاف الضارب إلى اللون البني بدن على شكل مجسم كروي ذي زوايا (الحد الأقصى للقطر: ١٨,٥ سم)، وله عنق يتسع تدريجياً، وقاع يتخذ شكل بوق (الحد الأقصى للقطر: ١١,٢ سم). يحتوي الزجاج على فقاعات كثيرة، وعلى البدن ست حلقات تعليق وُضعت في فواصل منتظمة. السطح في حالة عامة جيدة خصوصاً عند جانبه السفلي لكن معظم الطلاء الأصلي قد زال بفعل الحك. تتكون الزخرفة المطلية بالمينا والذهب من سجلين رئيسيين أحدهما يحيط بالعنق والآخر يغطي البدن كله بما في ذلك الجانب السفلي. كلا السجلين يزدان بأشرطة من مينا أبيض تشكل شبكة بارزة من رصيعات بيضوية الشكل ذات فصوص تحتل مراكزها أزهار لوتس مطلية بالذهب وموضوعة على صدر أزرق. وتمتلأ المساحات الأصغر التي يشكلها الطوق برسومات ملونة بينما تنتشر زخرفات نباتية مطلية بالذهب وذات ظلل أحمر على السطح خارج الرصيعات. وثمة شريطان ضيقان يعملان كإطار للشريط المحيط بالعنق، سطحهما الداخلي مطلي بالمينا الأحمر والخارجي بالذهب. أما القاع فهو مزين بشريط ضيق له ظلل من المينا الأبيض السميك مشكلاً إطارات زخرفية مملوءة بتصاميم نباتية وحلقات تحتوي على أزهار ذات ثلاث أطراف مستدقة.

يبدو الفانوس نسخة صغيرة عن تحفتين أخريين تزدانان بالزخارف ذاتها، إحداهما في متحف الفن الإسلامي في القاهرة وأخرى في متحف فير كونست أوند إندوستري في فيينا، ويبلغ الارتفاع فيهما على التوالي حوالي ٤١ سم و٣٧ سم[١]. كما يوجد فانوس ثالث قاعدته مكسورة ـ وهو يشبه الفانوس موضوع حديثنا من حيث الحجم ـ في متحف الفنون التركية والإسلامية في إسطنبول[٢]. وهناك شظيتان من فوانيس مشابهة في متحف القاهرة[٣]. الفانوس السليم الموجود في القاهرة كان في مدرسة السلطان الحسن (أنجز بناؤها عام ٧٦٤هـ/١٣٦٣–١٣٦٤م)، وهو يزودنا بمعلومات تساعدنا على نسب المجموعة كلها رغم الفروق التي نجدها في الأبعاد. إذ تُظهر المقارنة بين الفانوس الموجود في القاهرة والفانوس في قطر شبهاً شديداً في تصميم الأشرطة الكليّ رغم أن الثاني أقل زينةً. بالإضافة إلى ذلك، نرى الشريطين الأحمرين الضيقين مرسومين داخل الفتحة وعلى قاعدة العنق في كلا الفانوسين، وقد وفرا صدراً للفائف ذهبية متلاشية الآن[٤]. تمثل الزخرفة المحيطة بقاع الفانوس الموجود في القاهرة امتداداً منطقياً للأشرطة المتداخلة التي تغطي البدن كاملاً، مما يثير الريبة بشأن أصل القاع في الفانوس الذي نناقشه. فليست هناك أية إشارة واضحة لعملية إعادة تركيب القاع هنا، لكن لون الزجاج وتكرار الفقاعات فيه يختلفان قليلاً عن مثيليهما في البدن. وفوق هذا كله، لا تشكل زخرفة القاع امتداداً للتصميم الذي يغطي البدن والعنق، مما يرجح احتمال أن يكون قد تم استبدال القاع. ويحتوي الفانوس أيضاً على بقايا أنبوب ضيق مركب داخل القاعدة، وكانت هذه الطريقة الأكثر شيوعاً لصناعة حامل فتيلة الفوانيس التي تم إنتاجها قبل العهد المملوكي. ومن الأرجح أن حجم الفانوس الصغير وبالتالي القطر الصغير لعنقه أدّيا إلى تفضيل إضافة الأنبوب على الصحن الصغير الذي يُعلق في وسط البدن بواسطة سلاسل صغيرة تُعلق على حافة الفانوس.

وكان الفانوس في أواخر القرن التاسع عشر ضمن مجموعة ألفونس دي روثتشايلد في باريس مدخل الجرد رقم ٤٨ب، ثم انتقل كالفوانيس أرقام ١ و ٣ و ١١ في المعرض الحالي ـ التي كانت أيضاً ملكاً له ـ إلى إدوارد دي روثتشايلد في باريس مدخل الجرد رقم ٥٤٠ ، ومن بعده إلى باتشيفا دي روثتشايلد في تل أبيب إلى أن تم بيع مجموعتها في مزاد أقيم مؤخراً.

المنشورات:

Lamm 1929-30, p. 457, no. 121 (not illustrated); Christie's 2000, lot 18.

الحاشية:

(١) See, respectively, Wiet 1929, pp. 11-13, no. 272, pl. 24 and Lamm 1929-30, p. 457, no. 122, pl. 194:2.

(٢) Illustrated in Yücel 1974, p. 26. It is catalogued as inv. no. 1033.

(٣) Wiet 1929, pp. 148-149, nos. 5876 and 5877, pl. 88 (below).

(٤) كان من الشائع رسم خلفيات حمراء على الجانب الداخلي للجدار ووضع طلاء ذهبي على الجدار الخارجي، ربما كان ذلك لتفادي عملية حرق ثانية.



٨

فانوس

مصر (القاهرة)، على الأرجح فترة حكم السلطان الملك الأشرف شعبان الثاني (حكم من ٧٦٤–٧٧٨هـ/١٣٦٣–١٣٧٧م)، حوالي ١٣٦٠–١٣٨٠

زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:
١٢,٨٪ صودا (Na_2O)، ٣,٨٪ ماغنيسيا (MgO)، ١,١٪ ألومينيا (Al_2O_3)، ٦٧,٤٪ سيليكا (SiO_2)، ٢,٤٪ أكسيد البوتاسيوم (K_2O)، ٨٪ أكسيد الكالسيوم (CaO)

الارتفاع: ١٥ سم
الحد الأقصى للقطر: ٢٧,٥ سم

مدخل الجرد رقم GL.016.99

يتخذ هذا الفانوس شكل طاسة منخفضة ذات جدران متقوسة وقاعدة مضغوطة إلى الداخل تظهر عليها علامة كبيرة (تركها قضيب نفخ الزجاج)، تسمح للفانوس أن يستقر بوضعية ثابتة (القطر: حوالي ١٤ سم). يحتوي الزجاج على فقاقيع كثيرة، أغلبها كبير وبعضها كبير جداً. ثمة ثلاثة حلقات تعليق مركبة في فواصل منتظمة تحت الفتحة (قطرها: ١٧,٥ سم)، وهي محاطة برصيعات تتخذ شكل دمعة وطللها أحمر. وتتكون الزخرفة القليلة باللون الأحمر والأزرق والذهبي من تصميم متكرر لماسة تقع بين صليبين أذرعهما مدببة، وهما مرسومان على فواصل منتظمة بين حلقات التعليق. الصليبان مرسومان باللون الأحمر وتظهر في مركزهما وزواياهما عناقيد زخرفية ذات نقاط زرقاء. وتقع التصاميم التي تتخذ شكل ماسة على صدر أزرق مرسوم على الجدار الداخلي للطاسة، وتحيط بها عناقيد من نقاط زرقاء مرسومة على السطح الخارجي. أما الأزهار المطلية بالذهب، والمتلاشية تقريباً بالكامل الآن، والتصاميم النباتية الأخرى فقد رسمت باللون الأحمر تحت الفتحة وكذلك حول البدن عند أكبر اتساع لقطره.

ولقد تم نسب هذا الفانوس غير العادي إلى فترة حكم السلطان الأشرف شعبان الثاني (حكم ٧٦٤–٧٧٨هـ/١٣٦٣–١٣٧٧م) اعتماداً على تحفة مشابهة في متحف الفن الإسلامي في القاهرة تحمل اسم هذا الحاكم في إطارات زخرفية تحيطه. يقترح غاستون ويت أن المصباح، الذي أخذه المتحف عام ١٩١٣، كان أصلاً في ضريح شعبان الثاني الذي شُيد عام ٧٧٠هـ/١٣٦٨–١٣٦٩م[١]. والمصباحان متطابقان تقريباً من حيث الشكل والأبعاد. وإذا ما أخذنا ندرة هذا النوع من فوانيس التعليق بعين الاعتبار مقارنة بالفوانيس التي تتخذ شكل زهرية لها قاع وذات الشعبية الكاسحة، لأمكننا ردّه بثقة إلى تلك الفترة. وعلى الرغم من عدم احتواء هذا الفانوس على كتابات، إلا أنه يشارك الفانوس المحفوظ في القاهرة بخاصية الاستخدام المقنن للمينا والذهب مما يترك مساحات كبيرة من السطح بلا زخارف.

يتوافق تركيب زجاج هذا الفانوس مع تاريخ يعود إلى العصور الوسطى. فثمة فانوس يتخذ الشكل الاعتيادي لزهرية كروية وعنق يتسع تدريجياً في متحف الفن الإسلامي في القاهرة. وهو يشترك مع الفانوس موضوع بحثنا في لون الزجاج المخضر والمخطط اللوني الزخرفي والاستخدام المقنن للمينا والذهب، وأيضاً في التفصيل الزخرفي المكوّن من لون أحمر فوق اللون الذهبي المحيط بالحافة[٢]. ومصدر هذا الفانوس مدرسة السلطان برقوق (أتمّ تشييدها عام ١٣٨٦) وتم وضعه في متحف الفن الإسلامي في القاهرة في أواخر القرن التاسع عشر[٣]. وهناك فانوس آخر ضمن مجموعة قطر يطابق في شكله تقريباً مثيله في القاهرة ـ بما في ذلك إطارات زخرفية ضيقة تحمل اسم شعبان الثاني والتفصيل غير المألوف الذي يزيّن الجدار الخارجي قرب الفتحة والمينا الأحمر المرسوم فوق زينة نباتية مطلية بالذهب (حتى ولو كانت أكثر تفصيلاً) ـ لكنه حديث العهد[٤]. ولولا الاختلافات في تركيب الزجاج فيها لكان من المنطقي بحث هذه الفوانيس الثلاثة معاً في مدخل الكتالوج هذا. وما يعقد الأمر أكثر هو وجود فانوس آخر مطابق تقريباً في متحف الجزيرة في القاهرة كان سابقاً في مجموعة الأمير يوسف كمال، وكان يتدلى يوماً في قصر القصور. وهو نسخة حديثة صُنعت في فرنسا في أوائل القرن العشرين[٥]. وعليه ربما يكون إنتاج فانوس متحف الجزيرة والمثال الحديث الموجود في متحف الفن الإسلامي في قطر قد تم في وقت واحد.

المنشورات:

von Folsach 1987.

الحاشية:

(١) Wiet 1929, p. 130, no. 4055, pl. 51; see also Lamm 1929-30, p. 469, no. 176, pl. 199:2.

(٢) أشار شمورانز ١٨٩٨ إلى هذا التفصيل غير العادي على فانوس القاهرة ونشر رسم له بالأسود والأبيض، شكل ٤٨.

(٣) Wiet 1929, pp. 7-8, no. 267, pl. 59. إن إيجاد المصباح في مدرسة الحاكم برقوق، الذي حكم في مرحلة لاحقة، بدلاً من مكان خضع لرعاية شعبان الثاني لهو أمر محيّر، ويوحي بأن الفانوس غير أصلي.

(٤) لم يتم شمل هذا الفانوس (مدخل كتالوج رقم GL.05.97، الارتفاع ٣٣,٦ سم والقطر ٢٢ سم) في هذا المعرض لأن تركيب الزجاج يتوافق مع تاريخ يعود إلى القرن التاسع عشر أو العشرين.

(٥) رأيت والتقطت صورة للفانوس في عام ١٩٨٩، وهو ليس منشوراً. وفقاً لملاحظاتي، يبلغ من الارتفاع ٣٣,٣ سم أما قطره فهو ٢٠,٥ سم وهو تحت مدخل جرد رقم قديم هو ٤٩٩ / ١٧٤ ورقم جديد هو H107.



٩

فانوس

مصر (القاهرة)، صنع للأمير يلبغا، حوالي ٧٧١–٧٧٦هـ/ ١٣٧٠–١٣٧٥م

زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:

١١,٧٪ صودا (Na_2O)، ٤,٩٪ ماغنيسيا (MgO)، ١,٢٪ ألومينيا (Al_2O_3)، ٦٥,٤٪ سيليكا (SiO_2)، ٤,١٪ أكسيد البوتاسيوم (K_2O)، ٧,٨٪ أكسيد الكالسيوم (CaO)

الارتفاع: ٣٣,٨ سم (من دون القاع الحديث: ٢٩ سم)

الحد الأقصى للقطر: ٢٥,٨ سم

مدخل الجرد رقم GL.021.99

الكتابات، بخط الثلث:

حول العنق:

«المقر الكريم العالى المولوي الاميري الكبيري السالكي المخدوم»

حول البدن:

«السيفي اعلاه الله تعالى يلغبا الناصري الاشرفي حاجب امير بالابواب الشريفة»

يتخذ هذا الفانوس الشفاف المائل إلى اللون البني شكل مجسم كروي ذا زوايا. وله عنق يتسع تدريجياً (القطر عند الفتحة: ٢٢,٥ سم)، وقاع حديث يتخذ شكل بوق. يحتوي الزجاج على فقاعات كثيرة يميل بعضها إلى الكبر، وتشوبه طبقة سحابية بيضاء رقيقة. ولقد زال الطلاء الذهبي بالكامل تقريباً بفعل الحك. قاعه الأصلي مفقود ووضع مكانه قاع حديث مطلي بالمينا والذهب في عام ١٩٢٩ عندما دخل مجموعة إسبينيان في باريس. وجزء كبير من الحافة بديل حديث أيضاً. وهناك ست حلقات تعليق على البدن. أما الزخرفة المطلية بالمينا والذهب فتتكون من ثلاثة سجلات رئيسة وشريطين أضيق على قاعدة العنق وعلى المنحنى الزاويّ للبدن. السجلان المحيطان بالعنق والبدن يحملان كتابة، وتتخلل الكتابة الزرقاء الرفيعة الموجودة حول العنق ثلاث رصيعات دائرية كبيرة، تحمل كل منها صورة سيف مقوّس أزرق في غمده تتدلى منه شبرات بيضاء. ولقد وُضع السيف على صدر مجرّد (ربما كان مطلياً بالذهب أصلاً) بين أرضية حمراء من الأعلى وأخرى سوداء من الأسفل. كانت الكتابة المحيطة بالبدن مطلية بالذهب يوماً ما، طللها أحمر وتقع على أرضية زرقاء. أما السجل الموجود على الجانب السفلي فمزخرف بشعارات النبالة الثلاثة ذاتها التي تمثل سيفاً يتراوح مع تصاميم متوازية تحمل صورة ورقة نبات ومطلية بالمينا الأزرق والأحمر والأصفر والأخضر والأبيض. ويحتوي الشريط الضيق المحيط بقاعدة العنق، والمظلل بالأحمر على سطحه الخارجي، على ثلاث نقاط حمراء كبيرة تتراوح مع ثلاث أخرى خضراء فيروزية مرسومة على الجدار الداخلي. أما الشريط الواقع تحت أقصى امتداد لقطر البدن فعليه زخارف حمراء اللون.

كان يلبغا الناصري أميراً مهماً تحت حماية السلطان الأشرف شعبان الثاني (حكم من ٧٦٤–٧٧٨هـ/ ١٣٦٣–١٣٧٧م)، وقد أصبح حاجب الحجاب عام ٧٧٥هـ/١٣٧٣–١٣٧٤م)، أي قبل سنة واحدة من وفاته[١]. وتاريخ ترقيته إلى منصب حاجب الأبواب الشريفة، وهو اللقب الذي يرد في الكتابة الموجودة على الفانوس، ليس واضحاً. لكن يمكننا الافتراض بأن ذلك حدث في نهاية مسيرته المهنية. لسوء الحظ، لم يبق مبنى يحمل اسمه ليساعدنا في نسب الفانوس بدقة أكبر. ويرد كارل يوهان لام تاريخه إلى ١٣٧٣–١٣٧٤ بينما يرده ل. أ. ماير إلى فترة ١٣٧٣–١٣٧٥ من دون أن يقدما تفسيراً مقنعاً[٢]. إذ لا نعلم سوى اليسير عن حياته المهنية المبكرة، والأرجح أنه نال شعار النبالة عندما كان سلاح دار واحتفظ به طيلة حياته حتى عندما رقّي إلى مناصب أرفع. وما يميز درعه عن بقية الدروع الخاصة بالأمراء الآخرين الذين شغلوا المنصب ذاته على مدى القرن الرابع عشر هو هذا الجمع غير العادي بين الألوان (سيف أزرق وأبيض متقوس يقع بين أرضيتين حمراء وسوداء). وهناك ثلاثة فوانيس زجاجية أخرى تحمل الشعار ذاته لكن مخططاتها اللونية تختلف وتتراوح تواريخها في فترات تقع بين ١٣٤٤–١٣٩٣[٣].

ويعكس المخطط الزخرفي لهذا الفانوس الخصائص العامة التي سادت في النصف الثاني من القرن الرابع عشر، ومن بينها: تصميم كبير ذهبي ومزدحم من فن الخط العربي يحيط بالشريط الرئيس، وزخرفة ذات عقد في القسم الذي يحتوي على كلمة «الله»، واستخدام النقاط الملونة الكبيرة التي تعمل كمصدر على الجدار الداخلي لتصاميم مطلية بالذهب على الجانب الخارجي قرب قاعدة العنق. وكان تطور هذه الخصائص قد اكتمل في فترة حكم السلطان برقوق (١٣٨٢–١٣٩٩ تخلل مدة ولايته انقطاع وجيز، أنظر الرقم ١١).

عُرف هذا الفانوس لأكثر من قرن، وهو موثق في مجموعة ج. ديكسون (لندن، حوالي ١٨٨٥) وعند إسبينيان (باريس، حوالي ١٩٢٩)، كما أنه ذكر في الكتابات المتخصصة رغم أنه صوّر لمرة واحدة فقط في معرض أقيم في نادي بيرلنغتون للفنون الجميلة في لندن عام ١٨٨٥، عندما كان في مجموعة ديكسون[٤].

المنشورات :

Burlington Fine Arts Club 1885, p. 32, no. 256, pl. 18; Schmoranz 1898, p. 48; Wiet 1929, p. 174, no. 127; Lamm 1929-30, p. 470, no. 180; Mayer 1933, pp. 248-249.

الحاشية :

(١) Mayer 1933, p. 248.

(٢) Lamm 1929-30, p. 470; Mayer 1933, p. 248.
يخطئ شمورانز في تأريخ المصباح ورده إلى عام ١٤٠٠ مشيراً إلى أمير عاش في فترة لاحقة ويحمل الاسم ذاته (1898, p. 48).

(٣) Lamm, 1929-30, pp. 447, 453, 480-481, nos. 73, 106, 222, pls. 191:3, 193:2, 205:1. الأول، وهو الآن من مقتنيات متحف الفن الإسلامي في برلين، كان إهداء إلى الأمير بهاء الدين إسلام، أما الثاني فهو في متحف هيرميتاج في سانت بطرسبورغ، وقد صنع لسيف الدين إنبال اليوسفي.

(٤) Burlington Fine Arts Club 1885, pl. 18.



١٠
فانوس

مصر (القاهرة)، صُنع للسلطان الملك الظاهر أبي سعيد برقوق (حكم من ٧٨٤–٧٩١، ومن ٧٩٢–٨٠١هـ/١٣٨٢–١٣٨٩، ومن ١٣٩٠–١٣٩٩م)، حوالي ١٣٨٥–١٣٩٠
زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:
١٣,٦٪ صودا (Na_2O)، ٣,٣٪ ماغنيسيا (MgO)، ١,٣٪ ألومينيا (Al_2O_3)، ٦٦,٩٪ سيليكا (SiO_2)، ٢,٨٪ أكسيد البوتاسيوم (K_2O)، ٧,٣٪ أكسيد الكالسيوم (CaO)

الارتفاع: ٣١,٨ سم
الحد الأقصى للقطر: ٢٣,٨ سم

مدخل الجرد رقم GL.002.99

الكتابات، بخط الثلث:
حول العنق: السورة رقم ٢٤ من القرآن الكريم، جزء من الآية الكريمة رقم ٣٥:
«اللّٰه نور السماوات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري»

حول البدن:
«عز لمولانا السلطان الملك الظاهر ابو سعيد نصره اللّٰه»

يتخذ بدن هذا الفانوس الشفاف المائل إلى اللون البني شكل مجسم كروي ذا زوايا، وله عنق يتسع تدريجياً (القطر عند الفتحة: ٢٢,٦ سم)، وقاع منخفض منطو (القطر: ١٢,٣ سم). يحتوي الزجاج على فقاعات كثيرة صغيرة. ولقد زال جزء من طلائه الذهبي بسبب الحك، وتأثر المينا الواقع في الجانب السفلي بالعوامل الجوية أكثر من بقية أجزاء الفانوس. هناك ست حلقات تعليق مركبة على البدن. أما الزخرفة المطلية بالمينا والذهب فتتكون من أربعة سجلات رئيسة وشريطين أكثر رفعاً. ويحتوي اثنان من السجلات الرئيسة على كتابة: واحد حول العنق والآخر حول البدن، تقع الكتابة الزرقاء حول العنق في شريط يشغل الجزء العلوي فقط من العنق، (عرضه: ٤,٢ سم)، في حين يحتوي الشريط الثاني المحيط بالعنق، وهو يشغل الثلثين السفليين، على تصميم نباتي أحمر وأزرق متواشج ومطلي بالذهب. كانت الكتابة المحيطة بالسجل الرئيس على البدن مطلية بالذهب يوماً، وهي ذات طلل أحمر وموضوعة على صدر أزرق، ومزينة على امتدادها باللفائف وأوراق الأشجار. أما السجل الرابع فيقع على الجانب السفلي من البدن، وفيه رصيعات دائرية كبيرة تحتوي كل منها على زهرة لوتس متعددة الألوان. وهذه الرصيعات تتراوح مع إطارات زخرفية نباتية مثلثة وكثيفة. ويُظهر الشريط الضيق الواقع على قاعدة العنق رصيعات صغيرة مستديرة ذات فصوص تتراوح مع تصميمات نباتية متعددة الألوان وتفخيمات خضراء وصفراء وبيضاء، أما الشريط الضيق الثاني فهو حول المنحنى الزاويّ للبدن. وثمة ورقة ملصقة تحت القاع كتب عليها الرقم «٦٩٢٢»، ويظهر الرقم "GL 3034a 30522" مكتوباً على الزجاج مباشرة بالحبر الأسود.

وعلى الرغم من أن الشريط الرئيس الحامل لاسم السلطان في هذا الفانوس تقليدي، إلا أن زخرفة العنق تدل على روح خلاقة مبدعة تهتم بالتصميمات المتميزة. والحل البسيط البارع الذي استُخدم لتحديد الكتابة المحيطة بالعنق ضمن الشريط الموجود تحت الفتحة، فتح المجال لإضافة إبداعات جديدة على بقية السطح. يظهر هذا النموذج الذي ربما استُوحي من الأشغال المعدنية المطعّمة زخرفة متقنة تنبض حيوية وتجعل الفانوس من إحدى أكثر القطع تميزاً في هذه المجموعة. وهي عبارة عن زخارف نباتية متواشجة يزينها تركيب لوني يحتوي على الأبيض والأزرق والأحمر، كانت رقعتها مغطاة بالذهب يوماً.

ولقد صُنع هذا الفانوس على الأرجح لمدرسة/خانقاه السلطان الملك الظاهر أبي سعيد برقوق (حكم من ١٣٨٢–١٣٩٩)، لكن تخلل ولايته انقطاع استمر من عام ١٣٨٩–١٣٩٠)، التي تم تشييدها في عام ٧٨٨هـ/١٣٨٦م[١]. وكان هذا السلطان الحاكم الأول للمماليك البرجيين أو الشراكسة (١٣٨٢–١٥١٧) الذين خلفوا الفرع البحري بعد صراع مع أحد أبناء شعبان الثاني (راجع رقمي ٨ و٩). وتفوق الفوانيس التي تحمل اسم أبو سعيد برقوق، والتي يبلغ عددها بضع دزينات، الفوانيس الباقية عدداً، والغالبية العظمى منها محفوظة في متحف الفن الإسلامي في القاهرة، يرجح السبب في ذلك إلى أن صرح هذا السلطان نجا من النهب قبل أن تجمع السلطات المصرية في أوائل القرن التاسع عشر جميع الفوانيس الأصلية الباقية في القاهرة من أجل حمايتها.

وكان هذا الفانوس، كالفانوس رقم ٦، هو القطعة الزجاجية الإسلامية الأخرى الوحيدة ضمن مجموعة بارون ناثانييل فون روثتشايلد (١٨٣٦–١٩٠٥) في فيينا عندما تم إدخالها في الجرد حوالي عام ١٩٠٣[٢]، ثم اقتناها فردان آخران من آل روثتشايلد في فيينا وهما: ألبرت فون روثتشايلد بين ١٩٠٥–١٩١١، وألفونس

فون روثتشايلد بين ١٩١١–١٩٣٨[٣]. ومن الغريب في الأمر أن الفانوس لم يكن معروفاً لغوستاف شمورانز الذي وصف وسجل أصلاً إسبانياً للفانوس الآخر[٤]. ولم يعرف حتى غاستون ويت أو كارل يوهان لام بوجود هذا الفانوس الذي ظهر فجأة في مزاد مجموعة الفرع الفييني لآل روثتشايلد عام ١٩٩٩[٥]. وما يجعل الأمر أكثر غرابة هو حقيقة أن القطعة المشابهة الوحيدة المعروفة ـ التي تحتوي على زخارف متشابكة رائعة حول العنق وشريط ضيق غريب يحتوي على آيات قرآنية كريمة تحت الحافة ـ هي فانوس مكسور يوجد في متحف الفن الإسلامي في القاهرة. ولقد نُشر مرات عدة وأعاد شمورانز إنتاج صورته بالألوان[٦]. وثمة فانوس آخر مشابه في متحف القاهرة، لكن الآية القرآنية الكريمة تتخللها رصيعات دائرية صغيرة والزخرفة المحيطة بالبدن لا تحتوي على كتابة. ولقد اختاره أي. سي. تي. إي بريسي دافينز كإحدى قطعتين زجاجيتين مطليتين بالمينا أعاد إنتاج صورتيهما في كتابه الشهير *L'Art Arabe*[٧].

المنشورات:

Theresianumgasse Inventory 1903, p. 86, no. 200(b); Christie's 1999, lot 186.

الحاشية:

(١) Meinecke 1992, vol. 2, pp. 269-270, no. 25A/19.

(٢) *Theresianumgasse* Inventory 1903, p. 86, no. 200(b). مدخل الجرد رقم AR2737.

(٣) صادر الرايخ الثالث الفانوس عام ١٩٣٨ وهو مسجل في المتاحف النمساوية الحكومية، حيث بقي فيها منذ حوالي ١٩٤٥–١٩٩٩، ثم أعيد إلى ورثة ألفونس فون روثتشايلد في ١٩٩٩.

(٤) Schmoranz 1898, p. 56.

(٥) Christie's 1999, lot 186.

(٦) Schmoranz 1898, pl. 19; Wiet 1929, pp. 65-66, nos. 311, 336/30-32, pl. 83; Lamm 1929-30, p. 473, no. 189, pl. 194:10.

(٧) Prisse D'Avennes1869, pl. 143. See also Wiet 1929, pp 25-27, no. 282, pl. 68 and Lamm 1929-30, pp. 472-473, no. 188.
كان هناك مرافق لهذا الفانوس في مجموعة كاوفمان في برلين (Wiet 1929, p. 178, no. 160; Lamm 1929-30, p. 472, no. 187, pl. 195:2).



١١

فانوس

مصر (القاهرة)، صُنع للسلطان الملك الظاهر أبي سعيد برقوق (حكم من ٧٨٤–٧٩١،
ومن ٧٩٢–٨٠١هـ/١٣٨٢–١٣٨٩، ومن ١٣٩٠–١٣٩٩م) حوالي ١٣٨٥–١٣٩٠
زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:
١٤,٧٪ صودا (Na_2O)، ٢,٩٪ ماغنيسيا (MgO)، ١,٢٪ ألومينيا (Al_2O_3)، ٦٦,٣٪ سيليكا (SiO_2)،
٢,٦٪ أكسيد البوتاسيوم (K_2O)، ٧,٥٪ أكسيد الكالسيوم (CaO)

الارتفاع: ٣٢,٨ سم
الحد الأقصى للقطر: ٢٦ سم

الكتابات، بخط الثلث:

حول العنق: السورة رقم ٢٤ من القرآن الكريم، جزء من الآية ٣٥:
«الله نور السماوات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة»

داخل الرصيعات الدائرية حول العنق:
«عز لمولانا السلطان الملك الظاهر عز نصره»

وحول البدن:
«عز لمولانا السلطان الملك الظاهر ابو سعيد نصره الله»

يتخذ بدن هذا الفانوس الشفاف الضارب إلى اللون البني شكل مجسم كروي ذا زوايا، وللفانوس عنق يتسع تدريجياً (قطره عند الفتحة: ٢٤,٢ سم)، وقاع منخفض منطو (قطره: ١٣,٨ سم). يحتوي الزجاج على فقاعات كثيرة. لقد زالت أجزاء من الطلاء الذهبي بفعل الحك، وتأثر المينا الموجود في الجانب السفلي بالعوامل الجوية أكثر من بقية أجزاء الفانوس، وهناك علامة كبيرة تحت القاع (تركها قضيب نفخ الزجاج). وعلى البدن ست حلقات تعليق منها ثلاث كبيرة تتراوح مع ثلاث صغيرة، ركّبت الثلاث الأخيرة على ارتفاع أقل على بدن الفانوس. تتكون الزخرفة بالمينا والذهب من ثلاثة سجلات رئيسة وشريطين أكثر رفعاً، اثنان من السجلات الرئيسة يحملان كتابة يقع أحدهما حول العنق بينما يحيط الآخر بالبدن. يحتوي السجل المحيط بالعنق على ثلاث رصيعات وضعت في فواصل منتظمة وتحمل كتابة حمراء يحيطها شريط نباتي أزرق وذهبي. أما الكتابة القرآنية الكريمة عليه فهي من المينا الأزرق. وحروف الشريط الثاني المحيط بالبدن أبرز، وله طلل أحمر ورقعته مملوءة بالذهب. والشريط موضوع على صدر من التصاميم النباتية. أما السجل الثالث فيقع على الجانب السفلي من البدن وتتناوب عليه ست رصيعات دائرية مع أخرى صغيرة مستدقة ذات فصوص تفصلها أزهار لوتس متعددة الألوان منها الأحمر والأبيض والأخضر والأزرق. والشريط الضيق حول قاعدة العنق والمُطلّل باللون الأحمر على سطحه الخارجي يحتوي على ثلاث نقاط حمراء كبيرة تتراوح مع ثلاث أخرى خضراء فيروزية، وهي مرسومة على الجدار الداخلي ومزينة بالذهب على الجدار الخارجي. ويُظهر الشريط الواقع تحت أقصى امتداد لقطر البدن زخارف مستديرة، وثمة ورقة ملصقة تحت القاع كُتب عليها "P.48 E. de R. 251".

يعرض الفانوس الثاني الذي يحمل اسم أبي سعيد برقوق (أنظر الرقم ١٠)، زخرفة تقليدية نجدها على غالبية القطع التي صنعت لمدرسة السلطان التي يعود تشييدها إلى العام ١٣٨٦. ويشبه تركيب الزجاج في هذا الفانوس مثيله في الفانوس السابق رقم ١٠، مما يؤكد أن القطعتين معاصرتان لبعضهما وذلك وفقاً لأسس علمية. وتقطع رصيعات كبيرة دائرية تحمل دعاءً بالخير للسلطان الشريط الذي يحتوي على جزء من الآية ٣٥ من «سورة النور». أما الشريط الرئيس المكتوب بحروف ذهبية فاقعة ففيه الصيغة القياسية لاسم برقوق، الذي يستهل بعبارة «عز لمولانا» ويُختتم بعبارة «نصره الله». وتمثل النقاط الكبيرة الحمراء والخضراء المرسومة في الجانب الداخلي ـ التي تعمل كمصدر للطلاء الذهبي في الجانب الخارجي ـ سمة نموذجية في الفوانيس المكرسة لبرقوق على الرغم من أنها ظهرت مسبقاً على أشياء صُنعت تحت حكم السلطانين حسن وشعبان الثاني (أنظر مثلاً إلى الفانوس رقم ٩).

وتتميز معظم الفوانيس التي تشترك في الزخرفة القياسية التي وصفت أعلاه، بأشكال زخرفة مختلفة على جوانبها السفلية، مما جعل منظر «غابة» الفوانيس أقل رتابة عندما تتدلى في مواقعها الأصلية. لغالبية هذه الفوانيس قاع يتخذ شكل بوق، وعدد محدود منها له قاع منخفض كالفانوس موضوع حديثنا. من بين هذه الفوانيس يصف كارل يوهان لام فانوساً يشبه هذا الفانوس لكن مكانه مجهول للأسف[١]. وثمة فانوس مكسور (بالرغم من أنه كامل تقريباً) في القاهرة على جانبه السفلي تصميم نبات مختلف[٢]. كما يحل اسم أحد الأمراء العاملين لدى السلطان محل الآيات القرآنية الكريمة على فانوس ثالث مشابه جداً يوجد في ليون ويحمل اسم برقوق في الكتابة الرئيسة[٣].

ومع أواخر القرن التاسع عشر كان الفانوس في مجموعة ألفونس دي روثتشايلد في باريس تحت مدخل جرد رقم ٤٨ب، وكالقطع أرقام ١ و٣ و٧ في هذا المعرض التي كانت أيضاً ضمن المجموعة ـ انتقل إلى إدوارد دي روثتشايلد في باريس مسجلاً تحت مدخل جرد رقم ٢٥١، ثم انتقل إلى باتشيفا دي روثتشايلد في تل أبيب إلى أن باعت مجموعتها مؤخراً.

المنشورات:

Wiet 1929, p. 178, no. 161 (not illustrated); Christie's 2000, lot 17.

الحاشية:

(١) Lamm 1929-30, p. 479, no. 215, pl. 194:9. يذكر لام في مدخل الكتالوج الخطأ الذي وقع به ويت عندما كتب أن الفانوس ضمن مقتنيات متحف جاكمارت أندري في باريس (Wiet 1929, p. 178, no. 158).

(٢) Wiet 1929, pp. 101-102, no. 336/1-4, pl. 84.

(٣) The lamp is inv. no. D367. See Wiet 1929, p. 177, no. 156; Lamm 1929-30, p. 480, no. 211, pl. 205:3; *Bulletin* 1989, fig. on p. 9.



١٢

فانوس

مصر (القاهرة)، صُنع للسلطان الملك المؤيد شيخ

(حكم من ٨١٥-٨٢٤هـ/١٤١٢-١٤٢١م)، حوالي ١٤١٢-١٤١٥

زجاج مشكّل بالنفخ، مطلي بالمينا والذهب

التركيب الكيميائي:

١٤,٦٪ صودا (Na_2O)، ٥,٩٪ ماغنيسيا (MgO)، ١٪ ألومينيا (Al_2O_3)، ٦٢,٩٪ سيليكا (SiO_2)،

٣,٦٪ أكسيد البوتاسيوم (K_2O)، ٨,٣٪ أكسيد الكالسيوم (CaO)

الارتفاع: ٢٨,٥ سم

الحد الأقصى للقطر: ٢٤,٢ سم

الكتابات، بخط الثلث:

حول العنق: الآية ٣٦ من السورة رقم ٢٤ من القرآن الكريم:

«في بيوتٍ أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه»

حول البدن:

«مما عمل برسم المدرسة المباركة السلطانية ابو النصر شيخ خلد الله المملكة»

لهذا الفانوس الشفاف المائل إلى اللون البني بدن كروي يستدق تدريجياً وعنق يتسع تدريجياً (القطر عند الفتحة: ٢٣,٧ سم)، وقاع منخفض منطو (القطر: ١١,٨ سم). ويحتوي الزجاج على فقاعات صغيرة متكررة وأخرى كبيرة. وهناك علامة تحت القاع (تركها قضيب نفخ الزجاج). ولقد اختفى معظم الطلاء الذهبي بسبب الحك، وتأثرت طلاءات المينا على الجانب السفلي بالعوامل الجوية أكثر من بقية أجزاء الفانوس. وهنـاك تشقق على طـول المنحنى الزاويّ للبدن. وعلى البدن ست حلقات تعليق وضعت في فواصل غير منتظمـة، وهي ليست بالسّمك المعتاد وفيها إضافات من الزجاج الأبيض عبارة عن رصيعات تتخذ شكل دمعة مرسومة بالمينا الأبيض حول الحلقات. تتكون الزخرفة المطلية بالمينا من ثلاث سجلات رئيسة وثلاث شرائط أكثر رفعاً. اثنان من السجلات الرئيسة يحملان كتابة، يحيط أحدهما بالعنق والآخر بالبدن. ويحتوي السجل المحيط بالعنق ـ وهو ليس محدداً من فوق بالخط الأحمر الاعتيادي الذي يقع تحت الفتحة ـ على ثلاثة رصيعات كبيرة موضوعة في فواصل منتظمة وتعرض زخارف نباتية. أما الكتابة الزرقاء المحيطة بالعنق في جزئه العلوي فهي بالخط الكوفي، وعبارة عن جزء مكمّل للآية القرآنية الكريمة. ونجد في الصدر لفائف بيضاء وأوراق أشجار حمراء مهدّبة وأوراقاً أصغر صفراء وخضراء. الشريط الثاني المحيط بالبدن مكوّن من كتابة على صدر أزرق أجرد وله ظلل أحمر وكان مطلياً بالذهب. ويقع السجل الثالث في الجانب السفلي للبدن ويتألف من نموذج ممتد من اللفائف ذات لون ذهبي وتفخيمات من المينا الأحمر والأبيض والأخضر والأزرق تملأ الحيّز بكامله. ويحتوي الشريط الضيق حول قاعدة العنق ـ المظلّل بالأحمر على الجانب الخارجي للسطح ـ على رصيعات دائرية أصغر فيها تصاميم نباتية. وتتراوح تصاميم زرقاء لهـلال على الشـريط الواقع على الجانب العلوي من البدن مع أشكال مثلثة مستدقة ذات فصوص تحتـوي على أزهار لها ثلاث بتلات منها الأبيض والأحمر والأصفر والأخضر. أما الشريط الواقع تحت أقصى امتداد لقطر البدن فيُظهر أشكالاً دائرية حمراء فقط، وكُتب على ورقتين لاصقتين تحت القاع «١٠٧٦» و "0 G 8 Z 3".

ومن دون شك، انهمك الزجاجون ورسامو الزجاج في القاهرة في إنتاج كميات كبيرة من فوانيس المساجد على نطاق صناعي خلال القرن الرابع عشر. أما في القرن الخامس عشر، فكان الوضع على النقيض تماماً. حيث لا يتجاوز عدد الفوانيس الباقية التي يمكننا ردها إليه عدد أصابع اليد. في الحقيقة، يبدو أن السلطان البرجي الملك المؤيد شيخ سيف الدين المحمودي الظاهري (حكم من ٨١٥-٨٢٤هـ/١٤١٢-١٤٢١م) وراعي إنتاج هذا الفانوس، كان آخر الحكام الذين استفادوا من مهارات الزجاجين القاهريين[١].

ولقد صُنع هذا الفانوس على الأرجح من أجل صرحه الذي شُيّد بين عامي ١٤١٠-١٤١٥ (أصبح سلطاناً عام ١٤١٢)، وهو مبنى رائع يقع قرب باب زوالا. وقد أنفق المال لإنشائه في الموقع الذي كان سابقاً سجناً قضى فيه دهراً طويلاً بسبب دسائس سياسية. إذ كان مؤيد شيخ قد أقسم على تحويل السجن إلى مكان مهم لتعليم الطلاب، وأصبحت المدرسة المُلحقة بالمسجد ـ الذي كان هذا الفانوس يتدلى فيه ـ أحد أبرز المعاهد الدينية في ذلك الزمان[٢].

ومن وجهة نظر فنية، يطابق هذا الفانوس تماماً مواصفات التحف التقليدية، لكنه يُظهر أيضاً فروقات واضحة في الشكل والزخرفة. فعلى سبيل المثال، لا يمكننا وصف البدن كالعادة على أنه كروي مفلطح ذو جدران مستديرة: فشكله طولي مستدق يضيق تدريجياً، كما أن عنقه أكثر اتساعاً من الفوانيس الأخرى، وحلقات التعليق فيه أرفع في مقطعها وأقل بروزاً مما هي في النموذج الأقدم وهي في إطار من رصيعات تتخذ

شكل دمعة لها طلل أحمر متماوج وليس طولياً، كما أن اختيار الآية الكريمة ـ وهي الآية ٣٦ من سورة النور بدلاً من الآية ٣٥ المتكررة ـ هو أيضاً اختيار غير عادي. ونجد الجمع بين خطّي الكوفي والثلث في شريط واحد حول العنق في المخطوطات القرآنية المملوكية وكذلك في الأشغال المعدنية المطعّمة، لكنّه قطعاً نادر في فوانيس المساجد المطلية بالمينا، ونادر في القطع الزجاجية بشكل عام (انظر الرقم ٢). ومن جهة أخرى، لبعض التفاصيل كالأوراق الحمراء المهدّبة الموضوعة على صدر شريط يحيط بالعنق، أشباه قريبة في فوانيس أقدم تعود إلى فترة حكم السلطان حسن (انظر الرقم ٦). وتطابق الكتابة التاريخية المحيطة بالبدن والتي تقدم معلومات قيمة عن الموقع المقصود لهذا الفانوس، المعايير الخاصة بالألوان وأسلوب الخط العربي والصدر النباتي.

بقي فانوس واحد فقط (أو ربما اثنان) تم إهداؤه إلى المؤيد شيخ. يذكره غاستون ويت وكارل يوهان لام بإيجاز، حيث يرد في كتاباتهما أن مكانه دير القديس أنتوني (دير أنبا أنتونيوس)، على ساحل البحر الأحمر في مصر[٣]. ويذكر ويت أنه استدل على الفانوس من خلال صورة فوتوغرافية. ولقد التقطتُ في عام ١٩٨٩صورة فوتوغرافية لفانوس مُهدى إلى مؤيد الشيخ في متحف الفن الإسلامي في القاهرة. ومن الواضح أنه فانوس مشابه لهذا الفانوس ويتطابق معه من الناحية الفنية والأسلوبية والكتابة التاريخية، لكن الكلمات القرآنية الكريمة من سورة النور تتوافق أكثر مع البداية التقليدية التي تستهل بالآية ٣٥ وليس ٣٦. وواضح أيضاً أن هذا الفانوس لم يكن في متحف القاهرة عندما جمع ويت مدخلات الكتالوج الخاص به، وتم اقتناؤه على الأغلب لاحقاً، وربما كان الفانوس الموجود الآن في متحف القاهرة هو ذاته الذي كان في الدير.

اقتنى الفانوس غوستاف دي روثتشايلد في باريس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وانتقل منه إلى روبرت دي روثتشايلد في باريس، ثم اشتراه إرنيستو وولف لاحقاً.

المنشورات:

Wiet 1929, p. 180, no. 165 and p. 183, letter K; Lamm 1929-30, pp. 481-482, no. 225, pl. 195:7.

الحاشية:

(١) ثمة فانوس باسم السلطان قايتباي الذي حكم في مرحلة تلت ذلك العصر (من ٨٧٢–٩٠١هـ/١٤٦٨– ١٤٩٦م) في متحف الفن الإسلامي في القاهرة، لكن من شبه المؤكد أن صناعته أوروبية Wiet 1929, pp. 100-101, no. 333, pl. 90; Carboni 1989, p. 150-151, fig. 6.

(٢) Meinecke 1992, vol. 2, p. 319, no. 29/15.

(٣) Wiet 1929, p. 180, no. 166; Lamm 1929-30, p. 482, no. 226.

